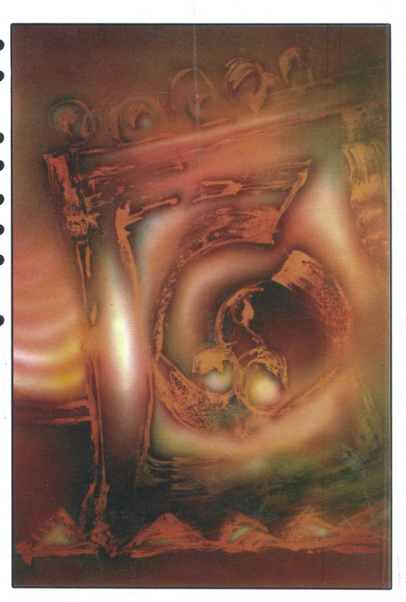
فكر وإبداع

إصدار علمي جامعي متخصص محكم

مؤسس الإصدار وإشراف
أ.د.حسن البنداري



الجزء السادس والأربعون
يوليو ٢٠٠٨م



رابطة الأدب الحديث

قواعـد النشـر بالإصدار

- يقبل إصدار فكر وإبـداع نشر المواد وفقا للاعتبارات التالية:

١ ـ أن تكون المواد المرسلة إلى الإصدار ـ مبتكرة ولم يسبق نشرها.

٢ ـ تخضع المواد للتحكيم النوعى المتخصص .

٣ ـ يخطر الإصدار الكتاب بقرار صلاحية المواد أو عدمها .

٤ ـ لا يقبل الإصدار المواد المنشورة أو المقدمة إلى جهات أخرى.

٥ ـ البحوث والدراسات التى يرى المحكمون تعديل مواضع فيها ـ ترد إلى أصحابها لتنفيذ ملاحظات المحكمين لكى تأخذ طريقها إلى النشر.

٦ ـ الإصدار غير ملزم بإعادة الأصول المرسلة إلى أصحابها سواء نشرت أم لم تنشر .

المواد المنشورة بالإصدار تعبّر عن آراء أصحابها فقط

فكر وإبداع

إصدار متخصص

يعنى بنشر بحوث ودراسات جامعية محكمة

يصدر عن رابطة الأدب الحديث

مؤسس الإصدار والمشرف عليه (عضو مجلس الإدارة)

أ.د. حسن البنداري

البريد الإلكتروني : Wafafarahat@yahoo.com -

drbendary@yahoo.com -

* * * * *

تسعى الرابطة إلى :

- إرساء مفاهيم البحث العلمي .
- الكشف عن الباحثين المتميزين والمغمورين .
- تنمية قدراتهم الفكرية والبحثية .
- المشاركة في تحديد معالم ثقافتنا المعاصرة .
- عقد حوارات متنوعة مع كافة الاتجاهات .
- التوفيق بين الصيغة التراثية والصيغة الحداثية .

الناشر: دار الإبداع للصحافة والنشر والتوزيع.

العنوان : ٩٥٣ كورنيش النيل - مصر القديمة .

البريد الإلكتروني : E.mailDarelebdaa@hotmail.com

ت :٢٥٣٢٦٧٤٤ - ٢٥٣١٢٣٢١ - ٠١٠٦٦٣١٥٨٤

رئيس مجلس الإدارة : د. هدى الكومي

المدير العام : منى عثمان

لوحة الغلاف : للفنانة ميسون قطب

فكر وإبداع

إصدار علمي جامعي متخصص محكم
يعنى بنشر بحوث ودراسات علمية محكمة
يصدر عن رابطة الأدب الحديث
القاهرة : ٦ شارع بنك مصر
ت : ٢٣٩٣٤٦٩٥
رئيس مجلس إدارة الرابطة : الشاعر/ محمد علي عبد العال

مطبعة العمرانية للأوفست
الجيزة : ٣٣٧٥٦٢٩٩

رقم الإيداع	٣٦٦١ / ٢٠٠٧
الترقيم الدولي	I.S.B.N ٩٧٧-٦١٢١-٤١-١

فكر وإبداع

مؤسس الإصدار والمشرف عليه (عضو مجلس إدارة الرابطة)

أ.د حسن البنداري

المراسلات : توجه باسم المشرف على الإصدار أ.د.حسن البنداري

القاهرة : مصر الجديدة - روكسي، شارع أسماء فهمي كلية البنات - جامعة عين شمس

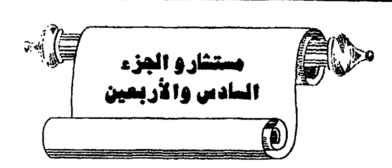
تليفون : ٣٥٨٥٤٦٦٣ - ٣٥٨٥٦٦٢٣

القاهرة : دار الإبداع للصحافة والنشر والتوزيع

٩٥٣ كورنيش النيل - مصر القديمة

ت : ٢٥٣٢٦٧٤٤ - ٢٥٣١٢٣٢١ - ٠١٠٦٦٣١٥٨٤

الجزء السادس والأربعون: يوليو ٢٠٠٨م



١ - أ.د أحمد كشك
٢ - أ.د اعتماد علام
٣ - أ. د إيزيس فتح الله
٤ - أ.د جمال عبد الناصر
٥ - أ.د زين نصار
٦ - أ.د السعيد بدوي
٧ - أ.د السيد فضل
٨ - أ.د شفيع السيد
٩ - أ.د صبري إبراهيم السيد
١٠- أ.د الطاهر مكي
١١- أ.د عبد الحكيم حسان
١٢- أ.د علياء شكري
١٣- أ.د علي أبو المكارم
١٤- أ. د عواطف عبد الكريم
١٥- أ.د محمد حسن عبد الله
١٦- أ.د محمد حماسة عبد اللطيف
١٧- أ.د محمد سالم
١٨- أ.د محمد السعيد جمال الدين
١٩- أ.د محمد الطويل
٢٠- أ.د محمد عبد المطلب
٢١- أ. د محمد عناني
٢٢- أ.د مكارم الغمري
٢٣- أ.د. نادية عبد العزيز عوض
٢٤- أ.د نبيل راغب
٢٥- أ.د نبيل غنايم
٢٦- أ.د نفيسة عليش

بسم الله الرحمن الرحيم

افتتاحية الجزء السادس والأربعين يوليو ٢٠٠٨

د. حسن البنداري

يحتوي هذا الجزء السادس والأربعون على خمسة عشرة بحثًا، ثمانية منها باللغة العربية، وسبعة باللغة الإنجليزية. يهدف إصدار فكر وإبداع بها إثراء الحركة النقدية في مصر والعالم العربي واحتلال جزء من المشهد العالمي الثقافي المعاصر.

أما البحوث العربية فهي: الترجمة الأدبية ومشكلاتها للدكتور عبد الحكيم حسان، والرمزية الفكرية في رسالة التوابع والزوابع لابن شهيد للدكتورة فاطمة الزهراء الموافي، ومرثية شاعر شعبي للدكتور علي بولنوار، وتأزم الواقع وظاهرة الكُدية في الشعر العباسي للدكتورة فاطمة الزهراء الموافي، وصور التماسك النصي في سورة القتال للدكتور محمد سالم صالح، ونكاح المشرف على الهلاك للدكتور عبد الله بن صالح الزير، ومصطلحات الموسيقى العربية بين الشكل والمضمون للدكتور أحمد يوسف محمد علي، وتقنية الكتابة بالمرآة وإمكانية تطبيقها في مؤلفات مقامية عربية للدكتورة إنجي صلاح فريد.

وأما البحوث الإنجليزية فهي:

- Reflexivity in the Shakespearean Soliloquy
by Dr. Mohammad Al-Hussini
- The Clash of Identities in Hanif Kureishi's "The Black Album"
by Dr. Sahar Adel M. Bahgat
- Human "Mice and History : Anna Barbauld's" A Mouse's Petition" and Robert Burns's "To a Mouse"
by Dr. Iman Farouk El Bakary
- Heterotopic Spaces in Eighteenth-Century Travel Writing by Women: Penelope Aubin and Elizabeth Marsh.
by Dr. Faten I. Morsy
- Drama as a Palimpsest: Metadrama as an Introspective Technique in Two Modern -- English and Syrian -- Plays; A Comparative Reading of Bond's *Lear* and Wannus's *The King Is the King.*
by Dr. Areeg Ibrahim
- An Analysis of the Role Played by Translation in Constructing Modern Egyptian Nationhood in the Light of Contemporary Translation Studies.
by Dr. Nagwa Ibrahim
- Home, Identity And Diaspora In Andrew Moodie's *Riot* And Djanet Sears's *The Adventures of A Black Girl In Search Of God.*
by Dr. Alyaa Bayoumy .

المادة العربية

* البحث
* المقال النقدي



الترجمة الأدبية ومشكلاتها

د. عبد الحكيم حسان (*)

منذ أن تبلبلت الألسن في بابل، كما يقولون، وتعددت لغات البشر، شَكَّل الاختلاف اللغوي بين الأمم حواجز تحول بينها وبين اتصال بعضها ببعض وفهم بعضها بعضًا. ولما كان التواصل بين الأمم ضرورة لا يمكن الاستغناء عنها؛ فقد عمدت البشرية إلى اختراع الوسائل التي تمكنها من التغلب على حواجز اللغة، وكانت الترجمة من لغة إلى أخرى أنجح ما توصلت إليه من وسائل وأعمها فائدة؛ ذلك أن العارفين بلغة أجنبية لا يشكلون في كل مجتمع إلا قلة قليلة.

وكانت الترجمة لذلك هي الوسيلة لأن تقف الغالبية في كل مجتمع على أحوال الأمم الأخرى وأنماط حياتها وطرائق تفكيرها وأوضاعها الثقافية والأدبية. لذلك مورست الترجمة في مختلف أنحاء العالم وعلى مر الأزمنة، وكانت الوسيلة التي تقارضت بها الحضارات أفضل إنجازاتها وأحسن مواريثها الفكرية والثقافية. فمن طريق الترجمة عرف الرومان التراث اليوناني وترجموه إلى لغتهم اللاتينية، وأقاموا به حضارتهم التي لم تكن إلا نسخة من حضارة اليونان. ولقد كُتب للغة اللاتينية - بعد انتشار الجهل بالإغريقية في أوروبا الغربية - أن تكون هي اللغة الأهم في نقل التراث القديم إلى اللغات الأوروبية الحديثة؛ ذلك التراث الذي يُعَدُّ الدعامة التي أقام عليها الأوروبيون نهضتهم وحضارتهم الحديثة. وعن طريق الترجمة وضع

(*) أستاذ الأدب المقارن بكلية دار العلوم - جامعة القاهرة.

المسلمون أيديهم على تراثين ثقافيين عظيمين : التراث الهيلليني الذي كان قد عمّر ألف عام أو أكثر، والتراث الفارسي بما ضم من عناصر ثقافية شرقية أخرى هندية وصينية، لذلك كان من الطبيعي أن يَعُد دارسو الأدب المقارن الترجمة هي الوسيلة الأولى لقيام الصلات وتبادل التأثير بين بعض الآداب وبعض.

ولكن هذه الأهمية التي يُعترف بها للترجمة على أوسع نطاق لم تمنع من إثارة أقوى الشكوك حول كفاية الترجمة في نقل كل ما في الأصل من خصائص وسمات فكرية وثقافية وأدبية؛ إذ ليس من الممكن لأي إنسان أن يحتفظ في لغة غير لغة الأصل بكل ما في العمل الأدبي من عواطف وصور ولفتات تعبيرية وخصائص أسلوبية . وكان الجاحظ من أوائل من عبروا عن شكوكهم في هذا الصدد، إذ قال إن الترجمة لا يمكن أن تؤدّى بأمانة كل ما في الأصل؛ لأن ذلك يتطلب توافر أمرين كلاهما مستحيل التحقق : الأول أن يكون عِلمُ المترجم باللغة التي ينقل منها على قدر علمه باللغة التي ينقل إليها . وقد أثبتت المشاهدة -كما يقول- أن الإنسان لا يتعلم لغة من اللغات إلا أدخلت الضيم على سابقتها. وبذلك لا تتساوى معرفة المترجم باللغتين مطلقًا . والثاني أن يكون علم المترجم بالموضوع الذي يترجمه على قدر علم المؤلف به . ولم يقل أحد إن مترجمي التراث اليوناني إلى العربية في القرن الثالث الهجري كانوا على قدر علم أرسطو وأفلاطون وغيرهما من مؤلفي اليونان .

ولم تكن الشكوك التي أثيرت حول الترجمة في التراث الأوروبي أقل مما أثير حولها في التراث العربي الإسلامي . ففي الوقت الذي كانت فيه اللغة اللاتينية هي لغة الفكر والثقافة والأدب في أوروبا الغربية كلها، كتب الشاعر الإيطالي "دانتي" شعره باللغة الإيطالية وعلق على بعضه كذلك باللغة الإيطالية بدلا من اللاتينية التي كان من شأنها أن تضمن له انتشارًا أوسع . وقد علل لذلك بقوله إن اللاتينية هي الوسيلة الصحيحة لشرح هذه القصائد لا

الإيطالية؛ لأن ذلك أدعى لسعة انتشارها . غير أن اللاتينية لا يمكن أن تحتفظ بكل ما في هذه القصائد من جمال؛ لأن أي كلام يتحقق له الانسجام من طريق التوافق الموسيقي لا يمكن أن ينقل من لغة إلى أخرى دون أن يذهب كل ما فيه من حلاوة . وهذا هو السبب في أن "هوميروس" لا يمكن أن ينقل من الإغريقية إلى اللاتينية كما حدث بالنسبة لكتابات إغريقية أخرى . وهذا هو السبب أيضًا في أن المزامير ليست لها حلاوة الموسيقى ولا انسجامها؛ لأنها نقلت من العبرية إلى الإغريقية ومن الإغريقية إلى اللاتينية، وقد ذهبت حلاوتها منذ النقل الأول ،

وقد نادى بالرأي نفسه الشاعر الإيطالي لودوفيكو أريوستو (١٤٧٤-١٥٣٣م) الذي أظهر بطل ملحمته "أورلاندو" وقد غلبه منافسه "ميدورو" على حب "انجليكا" ، وسجل ذلك في قصيدة باللغة العربية نفسها على باب كهف، وقبل أن يقدم "أريوستو" ما يفترض أنه ترجمة إيطالية لهذه القصيدة يقول إنه على يقين من أن القصيدة في لغتها رائعة، أما في لغته الإيطالية فإنه يعتقد بأن ترجمته لا يمكن أن تنقل القيمة الفنية التي في الأصل .

وهذه الشكوك التي أثيرت حول قدرة الترجمة على الوفاء بتأدية كل ما في الأصل لها ما يؤيدها؛ فالفروق بين اللغات من حيث دلالة الألفاظ وأنماط الجمل وعلاقات عناصر الجملة بعضها ببعض ووظائف الأدوات .. إلى آخره من الكثرة والتنوع بحيث لا يمكن لمعنى من المعاني أن يؤدى بلغة غير اللغة التي عبرت عنه أصلا دون أن يلحقه تغيير أو تبديل أو تحويل أو تحوير . فإذا أضيف إلى هذه الفروق ما تنفرد به اللغة الأدبية من خصائص الكاتب الأسلوبية ولفتاته الذهنية وميوله العاطفية وما يبثه في كتابته من مزاج ونظرة إلى الحياة والإنسان مما لا يكاد يتفق فيه كاتب مع آخر تمام الاتفاق - أدركنا أن أولئك الذين عبروا عن هذه الشكوك لم يعدوا الحقيقة . ومع ذلك فإن هذا لم يمنع أن تكون هناك ترجمات بلغت من الجودة - وأحيانا من الدقة والإتقان -

ما ضمن لها الخلود على الزمن وأحلها في الأدب العالمي منزلة لا تقل عن منزلة الأصل الذي نقلت عنه . ويكفي أن نسوق الأمثلة التالية لهذه الترجمات : في القرن الثاني الهجري ترجم "عبد الله بن المقفع" إلى اللغة العربية كتاب "كليلة ودمنة" عن ترجمة بهلوية نقلت من أصل هندي . وبالرغم من ضياع الأصل الهندي والترجمة البهلوية أيضًا ؛ فإن في مقدمات الترجمة العربية لـ "كليلة ودمنة" ما يدل على أن الأصل الهندي كانت له قيمة كبرى دفعت الملك الساساني "أنوشروان" إلى أن يرسل بعثة إلى الهند في طلب الكتاب؛ الذي ترجم بعد ذلك إلى اللغة البهلوية، فاحتل في الأدب البهلوي منزلة رفيعة لا تقل عن منزلة الأصل الهندي في أدبه . وقد قدر لترجمة "ابن المقفع" العربية أن تحتل في الأدب العربي منزلة رفيعة أيضًا ، وأن تكون أساسًا لعشرات الترجمات إلى مختلف لغات العالم إما مباشرة أو بوساطة ترجمات لغات أخرى؛ مما جعل للكتاب أهمية خاصة بوصفه إحدى روائع الأدب العالمي - ومع ذلك فإن الترجمة العربية لـ "كليلة ودمنة" لا يمكن أن يقال إنها شديدة الالتصاق بالأصل . فقد أضاف ابن المقفع إليها بعض الفقرات ؛ بل ربما بعض الأبواب وحذف منها ما رأى أنه لا يقبل لدى جمهرة قراء عصره.

والمثال الثاني ترجمة مسرحيات "شكسبير" إلى اللغة الألمانية المعروفة بترجمة "شليجل - تيك" . ففيما بين سنتي ١٧٩٧ و ١٨١٠م نشر أوجست فيلهلم فون شليجل (١٧٦٧-١٨٤٥م) ترجمة ألمانية لسبع عشرة مسرحية من مسرحيات "شكسبير" ، أما بقية المسرحيات فقد ترجمها "الكونت فون باوديسين" و"دوروثيا تيك" تحت إشراف والد الأخيرة "لودفيج تيك" (١٧٧٣ - ١٨٥٣م) وبمعاونته . ولما كانت هذه الترجمة قد تمت في العصر الحديث فقد اهتمت بقضية الوفاء للأصل. ومع هذا الوفاء للأصل؛ فإن "شليجل" بموهبته الشعرية استخدم لغة ألمانية معاصرة جعلت مسرحيات "شكسبير" من روائع الأدب الألماني الكلاسيكي؛ حتى لقد كان في وسع القارئ أو المشاهد الألماني

أن يكون أدنى إلى فهم "شكسبير" وتذوقه من اللندني الذي ليس أمامه إلا أن يتقبل "شكسبير" في لغته الأصلية .

والمثال الثالث ترجمة الشاعر الإنجليزي "إدورد فيتزجرالد" (١٨٠٩-١٨٨٣م) رباعيات الخيام إلى اللغة الإنجليزية (١٨٥٩م) . لقد وجد المترجم في رباعيات الخيام بعض الأجوبة عن تساؤلاته عما بعد الموت . ولم تكن هذه التساؤلات قاصرة على المترجم؛ بل كانت مما يدور في أجواء الحياة الحديثة المعقدة في عصره. وتكاد آراء الباحثين المحدثين تجمع على أن أكثر رباعيات "فيتزجرالد" كانت إما صيغة جديدة لشعر "عمر الخيام" أو نظرات ملفقة يمكن تتبعها إلى أكثر من رباعية واحدة في الأصل الفارسي . وقد استبعد المترجم بعد الطبعتين الأولى والثانية أكثر هذه الرباعيات التي لم يكن لها رباعيات محددة تقابلها في الأصل. فقد اختار بعض الرباعيات وأعاد تجميع بعضها الآخر؛ وبذلك أضفى على ترجمته شكلا متكاملا . وربما يلتمس للمترجم العذر في ذلك بأن الرباعيات الفارسية نفسها لا ينظر إليها على أنها جميعًا للخيام . فهناك رباعيات تسمى "الرباعيات الجائلة" تحمل على الخيام وعلى غيره من شعراء الفرس؛ مما يجعل التحقق من عدد الرباعيات الصحيحة النسبة إلى الخيام أمرًا موضوع شك . ولكن النقاد على أي حال يرون أن المترجم قد أشاع في ترجمته جوًا يختلف إلى حد كبير عن جو الرباعيات الفارسية؛ حتى إن بعضهم ذهب إلى القول إن عمل "فيتزجرالد" لا يعدو أن يكون شعرًا إنجليزيا مع بعض الإشارات الفارسية . وفي هذا قدر من المبالغة ؛ فقد اشتهر "فيتزجرالد" بهذه الترجمة أكثر مما اشتهر بشعره الإنجليزي . ولا شك أن هذه الشهرة إنما ترجع إلى ذلك الروح الشرقي الذي انتشر في الرباعيات وكان موضوع إعجاب الأوروبيين في ذلك العصر .

هذه النماذج الثلاثة للترجمة الناجحة يختلف بعضها عن بعض من عدة وجوه، بل إنها لتختلف في سر نجاحها وخلودها وقوة تأثيرها في آدابها وفي

الأدب العالمي بصفة عامة . فترجمة عبد الله بن المقفع مسرفة في تحررها من الأصل، ولا غرو فهي ترجمة ترجع إلى فترة زمنية لم يكن التقيد العنيف بالأصل فيها مما يُفرض على المترجم . بل ربما تكون هذه الحرية من أهم أسباب قبول الجمهور للكتاب؛ إذ كان في الأصل - فيما يبدو - ما لا يتفق مع عقائد المجتمع المسلم وتقاليده في القرن الثاني للهجرة ، وقد بقيت آثار من ذلك في مقدمة "بروزيه" أنكرها بعضهم على المترجم . ولم يكن تحرر "ابن المقفع" من الأصل تحررًا كاملاً. فقد كان على قدر لا بأس به من الوفاء لشكل الكتاب . وقد فرض عليه أسلوب الأصل أن يستبدل بالجمل القصيرة الشديدة الالتصاق بالواقع التي تميز بها النثر العربي إلى زمن المترجم جملاً متوازنة واضحة المعنى رغم ازدحام الأفكار وتعقد التركيب فيها . ولقد كان صنيع "ابن المقفع" هذا إيذانًا لا بتغير أسلوب النثر العربي فحسب بل بنشأة النثر الفني بالمعنى الخاص في اللغة العربية .

أما ترجمة "شكسبير" إلى الألمانية المعروفة بترجمة "شليجل - تيك" فهي ترجمة شعرية حديثة . وهي تختلف عن ترجمة "ابن المقفع" كذلك في أنها كانت أكثر وفاء للأصل من حيث المضمون على الأقل . أما اللغة فقد استخدمت الترجمة لغة ألمانية معاصرة لا يجد القارئ الحديث صعوبة في فهمها وتذوق جمالياتها . وقد كانت جماليات هذه الترجمة وليدة الموهبة الشعرية للمترجم فهي - إذن - موازية لجماليات لغة "شكسبير" وليست هي هي .

وفي ترجمة رباعيات الخيام إلى الإنجليزية وجد المترجم "فيتزجرالد" نفسه أمام نص شعري فارسي مضطرب من حيث صحة نسبته إلى قائله؛ وبذلك لم يكن في وسعه أن يحقق ذلك المطلب الذي تفرضه الترجمة الحديثة وهو الوفاء لمضمون الأصل على الأقل . وقد حاول أن يصلح من عدد الرباعيات التي ظن أنها صحيحة النسبة، وأن يعيد ترتيبها لكي يضفى على ترجمته - كما مر

- شكلاً متكاملاً . أما روح الحيرة والشك الذي يميز الأصل الفارسي فقد ساعد المترجم على الإبقاء على جو مماثل في ترجمته لروح الرومانتيكية التي كانت سائدة في عصره . فالروحان متقاربان ولكنهما غير متحدين تمامًا ؛ لأن صوفية الخيام التي تظهر وتختفي في رباعياته تختلف عن اتحاد الرومانتيكيين الأوروبيين بالطبيعة.

ولكن مع تعدد أوجه الاختلاف بين هذه الروائع الثلاث، فإننا نستطيع أن نتلمس بعض أوجه الاتفاق بينها ، بل ربما تكون أوجه الاتفاق هذه هي سر نجاح هذه الترجمات وخلودها على الزمن . ولعل أهم أوجه الاتفاق بينها أمران : أولهما أن أيًا من هذه الترجمات لم يصر على النقل كلمة بكلمة، أو بعبارة أخرى لم يصر على الترجمة الحرفية . ذلك أن الاختلاف بين اللغات، الذي سبقت الإشارة إليه منذ قليل ، يجعل من الترجمة الحرفية مصدرًا للتشويه وسببًا للتعقيد، بدلاً من جعل الأصل واضحًا قريبًا من الأفهام . لقد أصبح البعد عن الترجمة الحرفية مبدأ عامًا ومقررًا يحكم كل ترجمة تطمع أن تدعي لنفسها أي قدر من النجاح . والأمر الثاني أن هذه الترجمات جميعًا حرصت على أن تستخدم لغة معاصرة لها؛ لأن لغة الأصل كتبت لعصر سابق، وقد يكون فيها - بل لابد أن يكون فيها - من الخصائص الأسلوبية واللفتات التعبيرية وطرق التصوير ما يجعلها غريبة عن القارئ . ومن أهم مقومات الترجمة الصحيحة أن تكون مقروءة. ومع أن الإجماع يكاد ينعقد على هذين المبدأين فإنه لا يمكن القول بأنهما حلا مشكلات الترجمة، بل ربما يكونان قد خلقا من المشكلات أكثر مما حلا. إن كثيرًا من الأسئلة لا يزال ينتظر الإجابة : فإلى أي حد - مثلاً - يكون البعد من الحرفية في الترجمة الجيدة ؟ وإلى أي مدى يكون استخدام لغة الحياة المعاصرة ؟ عن هذين السؤالين أجاب كل عصر بطريقته الخاصة . وعلى ذلك فإن الإجابة الصحيحة بالنسبة لنا إنما هي تلك التي يقدمها عصرنا . إن ذلك كله يكشف بوضوح ما تنطوي عليه الترجمة

من حيث هي ترجمة من صعوبات ومشكلات وهذا ما اعترف به أساطين الترجمة في كل العصور . بل إن المشكلات لا تكمن في المترجم بقدر ما تكمن في الترجمة ذاتها .

تتضح هذه المشكلات بشكل جلي في الخلافات الواسعة بين المترجمين في مختلف الأجناس الأدبية، فيما يتصل بالشروط التي يرون التزامها في كل فن . وربما يكون من العسير أن نتتبع آراء المترجمين وأساليبهم في الترجمة بالنسبة لكل فن أدبي على حدة . ويكفي لهذا الغرض أن نقسم الترجمة إلى نوعين : ترجمة الشعر وترجمة النثر ؛ لأن كل الأجناس الأدبية تندرج بطبيعة الحال تحت هذين النوعين . إن عددًا كبيرًا من المترجمين يرى أن الشعر ينبغي أن يترجم شعرًا؛ لأن الخصائص التي يتميز بها الشعر من النثر هي مكونات أساسية في طبيعة النص الشعري وليست مجرد إضافات للتحسين يمكن أن يُستغنى عنها . ومعنى ذلك أن إهمال هذه الخصائص الجوهرية من قبل المترجم يعد إهمالاً لجزء جوهري من العمل الذي يترجمه . بل إن بعض هؤلاء الذين يصرون على ترجمة الشعر إلى شعر ليذهب إلى مدى أبعد من هذا باشتراط أن يُبقى المترجم على الوزن ونظام التقفية اللذين استخدمهما الشاعر . ومن الواضح أن هذا الشرط ربما يمكن الوفاء به إذا تمت الترجمة بين لغتين تنتميان إلى تراث واحد؛ ومن ثم تشتركات في نظام عروضي واحد كاللغات الأوروبية وكثير من اللغات الإسلامية. أما بالنسبة للغات التي تنتمي إلى مواريث ثقافية مختلفة ولا تشترك في نظام عروضي واحد فإن الوفاء بهذا الشرط يعد ضربًا من المستحيل. إذ كيف يمكن الحفاظ على الوزن ونظام القافية في قصيدة عربية مثلاً عند ترجمتها إلى شعر إنجليزي أو فرنسي أو العكس ؟ غير أن مترجمين آخرين لا يقلون أهمية عن هؤلاء رأوا أن الاحتفاظ بالوزن والقافية المستخدمين في الأصل أمر من الصعوبة بمكان، ويكفي في رأيهم أن تكون الترجمة شعرية أيًا كان وزنها وقافيتها . بل إن فريقًا ثالثًا من

المترجمين ذهب إلى جواز ترجمة الشعر إلى نثر. وسيتبين لنا من الأمثلة التالية كيف أن هذه الآراء طبقت في مختلف فنون الشعر.
لقد أصر بعض مترجمي "الكوميديا الإلهية" لـ "دانتي" على الاحتفاظ بالوزن المستخدم في الأصل Terza rima قائلين إن مترجم "دانتي" لابد أن يختار بين الوزن الذي استخدمه الشاعر أو لا شيء . لكن آخرين ممن ترجموا "دانتي" إلى اللغة الإنجليزية وجدوا أن على المترجم أن يختار بين النظام العروضي للأصل والخصائص الأسلوبية للغة الإيطالية، أما أن يحاول الجمع بين الأمرين فإنه يرهق نفسه من أمرها عسرًا ؛ لأن نظام التقفية في "الكوميديا الإلهية" بالغ التعقيد واللغة الإنجليزية في رأيهم لا تستجيب للقافية كما تستجيب لها اللغة الإيطالية. ويعني ذلك أن الحفاظ على نظام التقفية المتبع في الأصل سيترتب عليه تشويه للغة الترجمة؛ إذ يكون من الحتم في هذه الحالة قلب اللغة والإضافة إليها والحذف منها وربما استحالت بذلك إلى لغة غير قابلة للقراءة أو التحدث بها، وكل ذلك من أجل إرغام البيت الشعري على أن يصب في ذلك القالب المتحكم؛ ولذلك عمد هؤلاء المترجمون إلى وسائل موازية توحي للقارئ بما عليه الأصل مثل المحافظة على عدد الأبيات في الفقرة الشعرية، مع اتباع نظام للتقفية شبيه بالنظام المتبع في الأصل ولكنه منتزع من اللغة المترجم إليها .

هذا ما صنعه مترجمو ملحمة "الإنياذة" لـ "فيرجل" الذين آثروا عدم التقيد بالوزن والقافية الموجدين في الأصل اللاتيني بتحقق نوع ما من الوزن في الترجمة؛ لأن الشكل الملحمي ما دام منظومًا فإنه يكون قريبًا من الأصل ولكن ثلاثة من كبار مترجمي أوروبا لـ "هوميروس" رأوا أن النثر هو الأداة الصحيحة لترجمة الملاحم الكلاسيكية رغم أنها كتبت شعرًا . وقد أقاموا رأيهم هذا على أن الرواية احتلت في الأدب الحديث ذلك المكان الذي كانت تحتله الملحمة في الآداب القديمة . إن أكثر ترجمات "هوميروس" الشعرية -في

رأيهم - مملوءة بالمؤثرات العاطفية والمحاولات الظاهرة لتحقيق لغة شعرية لم يعمد إليها "هوميروس" مطلقًا. ولذلك فإن هذه الترجمات لا يبدو فيها المترجم متحدثًا بشكل طبيعي كما يبدو "هوميروس" في الأصل . لقد نظر هؤلاء إلى "الأوديسا" على أنها أول رواية في أوروبا وإلى "هوميروس" على أنه أحسن قاص في العالم.

ومع أن المسرحية لم يحدث لها ما حدث للملحمة في تاريخ الأدب الأوروبي من توقف أحل محلها جنسًا أدبيًا آخر هو الرواية؛ فإن المسرحية بدأت منذ القرن الماضي تكتب نثرًا كما كتبت شعرًا أيضًا وظلت مستمرة على هذه الحال حتى اليوم .

ومع ذلك فإن الاختلاف في الرأي وطريقة الأداء بين مترجميها لا يقل عن ذلك الخلاف الذي رأيناه بين مترجمي الملحمة . لقد واجه بعض مترجمي المسرحيات الشعرية من الصعوبات ما اضطرهم لأن يتخلوا لا عن الوزن والقافية فحسب؛ بل عن كثير من الخصائص اللغوية والأسلوبية للمسرحية القديمة وبخاصة إذا كانوا إنما يترجمون للمسرح . فقد اهتم مترجم مسرحيات "سوفوكليس" بالعثور على لغة الحديث الإغريقية وإيقاعها لا اللغة المكتوبة، وعمد إلى كتابة الحوار شعرًا مرسلاً في أغلب الأحيان، وكتب بعض أجزائه الأخرى في أوزان غير مستخدمة في الأصل أو في فقرات مسجوعة سجعًا غير منتظم؛ وذلك في محاولة منه للإيحاء للقارئ بالتغيرات الموجودة في الأصل . أما الأناشيد التي كانت تنشدها الجوقة - وكذلك بعض الفقرات الأخرى في الحوار - فقد صاغها في أزواج من الفقرات المسجوعة . وقد شرح المترجم عمله هذا بقوله إن ما تنشده الجوقة يتميز عن الحوار من وجهين : فمن الناحية الأولى جاءت مفرداته أوضح وأكثر انتقاء؛ لأن القصائد الغنائية لا يتحدث الناس فيها بقدر ما يغنون، ومن ناحية أخرى فقد كان لابد للفكرة فيه أن تنثر وتطول لتيسير القافية . وكأن هذا التمايز بين الحوار

والسرد إنما جاء على هذه الدرجة من الوضوح لإحداث تأثير جمالي يمكن أن يوازن بما في الأصل الإغريقي من جمال .

أما مترجم "يوربيدس" فإنه حاول - كما يقول - أن يؤدي بأمانة كل فكرة أو صورة عبرت عنها كلمات الشاعر . ومع ذلك فإنه لم يحافظ على البحور التي استخدمها؛ بل زواج بين الشعر والنثر ليوضح التمايز بين الحوار والفقرات الغنائية، أو ليشير إلى التغير في البحور الإغريقية بالانتقال من أبيات مقفاة إلى أخرى غير مقفاة . وهو باختصار يصنع ما صنعه مترجم "سوفوكليس" من عدم التقيد بالوزن الأصلي واستخدام أوزان مخالفة لأوزان الأصل لا لشيء إلا لإحداث تأثير مقارب قدر المستطاع لتأثير الأصل الإغريقي . والخلاصة أن الهدف الأساسي لمترجمي المسرحيات الإغريقية لم يكن التقيد بالشكل الإغريقي للنص بقدر ما كان نقل المعاني العاطفية والدلالية.

أما اللغة التي استخدموها فقد كانت تلك التي استطاعت أن تصل إلى نسيج الصياغة الإغريقية وإيقاعها . أي أن المترجم لم يتبع النص الإغريقي كلمة بكلمة؛ لأن ذلك كان من شأنه أن يؤدي إلى خطأ الترجمة أو ضعفها على الأقل. لقد كانت صياغتهم من الحرية بحيث سمحت ببعض التغييرات التي وصلت أحيانًا إلى درجة الحذف أو الإضافة .

إن كل ما قيل بالنسبة لترجمة الملحمة والمسرحية من صعوبة التقيد بشكل الأصل يصدق على الشعر الغنائي . بل ربما كان صدقه على الشعر الغنائي من باب أولى . فالنزعة الفردية لدى الشاعر الغنائي تجد في القصيدة الغنائية الأداة الصحيحة للتعبير عن نفسها، وتشكل هذه النزعة الفردية صعوبة إضافية بالنسبة للمترجم الذي يجعل مهمته الأولى نقل دقائق هذه النزعة بصدق إلى القارئ؛ مما يجعل الحفاظ على شكليات القصيدة الغنائية أصعب من الحفاظ على شكليات الملحمة أو المسرحية .

وقد مر بنا مثال جيد لترجمة الشعر الغنائي هو ترجمة رباعيات الخيام إلى اللغة الإنجليزية . ورأينا كيف أن موهبة الشاعر استطاعت أن تحقق في الترجمة من الجمال الفني ما لا يقل عن الجمال الفني في الأصل الفارسي . ولكنه مع ذلك أثار ضد ترجمته هذه من الاعتراضات بقدر ما حقق لها من إعجاب . وقد ترجم الشاعر "أحمد رامي" رباعيات الخيام إلى العربية، وقد استطاع بفضل اشتراك العربية والفارسية في نظام عروضي واحد تقريبًا - أن يحتفظ بالنظام الرباعي في ترجمته العربية مبقيًا على الجانب الشكلي للأصل الفارسي، ومع ذلك فقد اضطر في كثير من رباعياته أن يدخل من التغيير ما بلغ حد الإضافة أحيانًا والحذف أحيانًا أخرى، والتبديل تارة والتحريف تارة حتى جاء المعنى في بعض الرباعيات مقاربًا غير مطابق .

إن كل المترجمين يقولون بضرورة الأمانة في الترجمة، ولكنهم يختلفون اختلافًا كبيرًا فيما يقصدونه بالأمانة . فبينما يوسع بعضهم من مدلول كلمة الأمانة هذه بحيث تشمل الجانب الشكلي في ترجمة الشعر ، يرى بعض آخر أن في ذلك تضحية بما هو جوهري في سبيل الحفاظ على غير الجوهري، وأن ترجمة الشعر إلى نثر هي الوسيلة الصحيحة لتحقيق روح الأصل في الترجمة. فالترجمة النثرية في رأي هؤلاء هي التي تستطيع أن تجمع بين الوفاء لروح العمل الأدبي وحرية الأسلوب، أما الترجمة الشعرية فكثيرًا ما تضطر المترجم إلى تحريف الأفكار وتعديل العبارات وتحوير الصور، وتكون النتيجة تزييف مقاصد الشعر في بعض الفقرات المهمة أحيانًا .

ولكن هل يعني هذا الحديث عن مشكلات ترجمة الشعر أن المشكلات تقل أو تنعدم إذا ما كان موضوع الترجمة نثرًا ؟ لقد واجه مترجمو الأعمال النثرية من الصعوبات ما يؤكد أن مشكلات الترجمة إنما تكمن في الترجمة من حيث هي ولا ترجع إلى ظروف الأعمال الأدبية المترجمة . فقد واجه أحد مترجمي "جمهورية أفلاطون" مشكلة الحفاظ على جو المحادثة الذي يتميز به الأصل

وبخاصة إذا كانت الفقرات بالغة الطول، كما وجد كذلك صعوبة في ترجمة المصطلحات؛ لأن ترجمة المصطلحات التجريدية والأخلاقية ترجمة حرفية يمكن أن يضلل القارئ أو على الأقل يجعل الترجمة غير سلسلة . ويرى هذا المترجم أن على مترجم "أفلاطون" أن يتغلغل إلى ما وراء ما يقوله ليكتشف ما يعنيه ثم يُعبِّر عن الفكرة كما يُعبِّر عنها في أيامنا هذه .

ويقول مترجم "دون كيخوته" إلى اللغة الإنجليزية إنه واجه صعوبتين في ترجمة هذا العمل : أولاهما محاولة العثور على أسلوب برىء من التكلف براءة الأصل؛ أسلوب من ذلك النوع الذي يجري على ألسنة الجمهور دون أن تفرض عليه بشكل صارخ حداثة مفتعلة . والصعوبة الثانية الجمع بين الأمانة بالنسبة لمضمون النص والأمانة بالنسبة للغة في نثر واضح سهل القراءة . إن الترجمة السليمة لهذا العمل تفرض - في رأيه - تجنب الكتابة في أسلوب قديم ومفردات غريبة من ناحية، كما تفرض - من ناحية أخرى - تجنب التحديث الخارج عن الحد الذي يسم الأسلوب بسمة الخفة .

ويرى مترجم "كانديد" لـ "فولتير" إلى اللغة الإنجليزية أن الفرق بين الفرنسية والإنجليزية في الإيقاع والإيجاز يشكل بعض الصعوبات في الترجمة. فأسلوب "فولتير" مثلاً يحتاج إلى بسط هنا وهناك حتى لا يؤذي الأذن الإنجليزية بعنف اندفاعه . ويرى أن اقتصاد "فولتير" في استخدام أدوات الربط له تأثير بالغ في الإيقاع عنده؛ لأنه يسمح له بأن ينوع في عدد الجمل التي يمكن أن يرتبط بعضها ببعض في جمل كبرى ذات إيقاع ؛ ولهذا تكون الترجمة الحرفية جافة؛ وعلى المترجم لذلك أن يدع جانبًا الحرص على إيقاع "فولتير" حتى يستطيع أن يجعله يتحدث اللغة الإنجليزية الحديثة .

هذه المشكلات الكثيرة التي تكمن في الترجمة من حيث هي، شعرًا كانت أو نثرًا لا تعني إعفاء المترجم من مسؤولياته . بل إنها على العكس تعني أن

المترجم لابد أن يكون مستعدًا لأداء هذه المهمة الشاقة؛ وذلك بتأهيل نفسه بالمؤهلات الضرورية لذلك والتي يمكن أن نشير إلى بعضها فيما يلي :

أولاً : الأمانة العلمية الدقيقة : فإذا كان مترجمو الماضي لم يتقيدوا جميعًا بهذه الأمانة بوصفها شرطًا لازمًا للترجمة؛ فإن الروح العلمية في العصر الحديث تجعل من هذه الأمانة ضربًا من الحتم وإن اختُلف في مدى هذه الأمانة وحدودها . لقد تبين لنا فيما سبق أن ترجمة الروائع الأدبية انطوت على صعوبات شكلت تحديًا لهذه الأمانة . بل لقد تبين أن الترجمة الحرفية أمر ينبغي أن يستبعد في ترجمة مثل هذه الروائع . لأن الإصرار على حشر الخصائص الفنية الدقيقة في القوالب الحرفية للترجمة ينطوي على تضحية بجوهر العمل الأدبي في سبيل الحفاظ على بعض سماته الظاهرة . ومعنى ذلك أن على المترجم الحديث أن يقيم ذلك التوازن الدقيق الصعب بين الأمانة وتجنب الترجمة الحرفية .

ثانيًا : حسن اختيار ما يُترجم : وحسن الاختيار هذا لا يقوم على مراعاة قيمة العمل الذي يراد ترجمته فحسب؛ بل على ملاءمته لأوضاع المجتمع الذي يترجم له من النواحي الدينية والفكرية والسياسية والاجتماعية . ولقد ظلت مسرحيات "شكسبير" في قيمتها حبيسة إنجلترا سنين عددًا، ولم يحس أي من الأمم الأوروبية بالحاجة إلى ترجمة هذه المسرحيات مع أن الفرق المسرحية الإنجليزية كانت تجوب أنحاء أوروبا لتمثل هذه المسرحيات أمام جماهيرها . ولم ينهض أحد من الأوروبيين إلى ترجمة "شكسبير" إلى لغته، إلى أن تحوّل الذوق الأدبي في أوروبا من الكلاسيكية إلى الرومانتيكية التي كانت أقرب من حيث الروح إلى أعمال "شكسبير"، ومن ثم لقيت هذه المسرحيات من القبول في أوروبا منذ أواخر القرن الثامن عشر ما لم تلق من قبل .

ثالثًا : إلمام المترجم بالتراث الثقافي الذي ينتمي إليه العمل المترجم : فبذلك الإلمام يكون المترجم على بينة من إشارات المؤلف وتلميحاته . وبذلك

يضمن لنفسه عدم التورط في خطأ ما ينقل من ذلك التراث . فقد انغمس "تيلور" مترجم "فاوست" لـ "جوته" إلى اللغة الإنجليزية في دراسة الأساطير الإغريقية القديمة ووسع دائرة أبحاثه لتشمل طبعات وأعمالاً نقدية منتشرة في كل أنحاء العالم؛ لأن الأساطير الإغريقية تشكل خلفية مهمة لرائعة "جوته" . وبذلك أخرج هذا المترجم عملاً قياسيًا دام بعد حياته زمنًا وأصبحت ترجمته نموذجًا لكثير من الترجمات بعدها . ويذكرنا هذا بما اشترطه الجاحظ في الترجمة لكي تؤدى بأمانة كل ما في الأصل من أن يكون علم المترجم بالموضوع الذي يترجمه على قدر علم المؤلف به . وقد صدقتْ الأيام صحة رأي الجاحظ ؛ إذ لم يكن مترجمو كتاب "فن الشعر" لأرسطو إلى اللغة العربية على تصور دقيق للمسرح الإغريقي وتقاليده؛ ولذلك لم يكن فهمهم دقيقًا لبعض ما تضمنه الكتاب؛ ففهموا "الكوميديا" على أنها هجاء و"التراجيديا" على أنها رثاء، على ما في ذلك من جناية على مضمون الكتاب .

رابعًا : إجادة المترجم اللغة التي يترجم منها : ومرة أخرى يفرض الجاحظ نفسه؛ فقد اشترط لتمام الترجمة أن يكون علم المترجم باللغة التي يترجم منها على قدر علمه باللغة التي يترجم إليها كما مر؛ فقد يترتب على عدم تمكن المترجم من لغة الأصل تشويه لمضمونه . فقد ترجم أحد المترجمين الألمان كلمة dogs في إحدى المسرحيات الأمريكية إلى "كلاب"؛ غافلاً أنها تعني في هذه المسرحية وحسب لغة دارجة أمريكية "أقدام" .

وبذلك جاءت الترجمة بعيدة كل البعد من المعنى الأصلي؛ بل داعية للضحك. وقد تكون نتيجة مثل هذا الجهل بلغة الأصل ليست مضحكة فحسب بل مدمرة، وبدلاً من التقريب بين أمتين تعير الترجمة داعية للتباعد بينهما . وقد قيل : "إن تأليف كتاب رديء خطأ أما ترجمة كتاب جيد ترجمة رديئة فجريمة".

خامسًا : القرب من المؤلف : فلكي يحقق المترجم لترجمته فهمًا وقبولاً لدى القارئ لابد له من أن يكون قريبًا جدًا من المؤلف ، أي أن يكون دقيق الفهم له والأداء عنه؛ بل إن الأمر لا يقتصر على حسن الفهم وجودة الأداء، وإنما على المترجم أن يحاول أن يرى ما رآه المؤلف وأن يسمع ما سمع وأن يتعمق حياته ليقف على تجاربه . إن أمة ما لا يمكن أن ترى حادثة كما تراها أمة أخرى، ولذلك فإن على المترجم أن يعبر عن أي حادثة أو موقف كما ينبغي أن يعبر عنه في لغته هو . وقد لا يكون في وسعه أحيانًا أن يقترب من الكلمة الأجنبية المطلوبة تمامًا ولكن الأهم أن يكون قادرًا على أن يتخيل الموقف . إن عليه أن يستخدم الكلمات ليعبر بها لا عن الأصوات فحسب؛ بل كذلك عن الإيقاع والإشارات والتعبيرات والنغمة واللون وكل ما يرتبط بالمعنى الأصلي .

والمترجم الذي يتمتع بهذه المؤهلات وغيرها مما تتطلبه الترجمة الصحيحة ليس مجرد ناقل بالرغم من أنه ليس مبدعًا أيضًا. إنه يقف في منزلة تتوسط بين النقل والإبداع . ومن هنا كان في الترجمة عنصر من العلم وعنصر من الفن . ولقد قدر "أندريه جيد" قيمة الترجمة حين قال : إن كل كاتب مبدع يدين لبلده بترجمة عمل أجنبي واحد على الأقل مما يتفق مع موهبته ومزاجه لأنه بذلك يغني أدبه .



الرمزية الفكرية في رسالة التوابع والزوابع لابن شُهَيْد

د. فاطمة الزهراء عبد الغفار علي الموافي (*)

تمهيد

تُشكّل الرمزية إطاراً فكرياً وإبداعياً عند كثير من المفكّرين والمبدعين على امتداد خارطة الإبداع العربي والعالمي ، وبخاصة في فترات التوتر الحياتي، وحدوث أزمات على صُعُد الحياة المختلفة ، السياسية والاجتماعية، أو في ظلّ ما قد يواجهه الإنسان الفرد من اضطهاد أو قسوة حياتية ، أو ما يعانيه من ضغط الحياة اليومية ، فيكون ذلك أسلوباً للتعبير والتنفيس عن الذات، وترجمة لإحساسات الفرد وموقفه تجاه هذا كلّه بطرائق غير مباشرة من التعبير والتصوير الفني أو الإبداعي . وقد اعتمد الرمزية – أسلوباً في التعبير والتصوير الفني – كثيرٌ من شعراء العربية ، على امتداد مساحة الشعر العربي في عصوره المختلفة كلّها ، وأبدع كثيرٌ من هؤلاء في الكشف عن بواطن إحساساتهم الإنسانية ، وبلوروا كثيراً من مفاهيمهم وقناعاتهم الفكرية والرؤيوية ، بكبير عمق ، ودقّة تعبير ، بطرائق غير مباشرة – كما أشرت إلى ذلك من قبل – فكانوا أقرب إلى نقل تلك المفاهيم إلى أطر دلالية أكثر عمقاً وشمولية .

(*) أستاذ النقد الأدبي المساعد – كلية اليمامة - الرياض

ولم يكن اللجوء إلى الرمزية في الإبداعات الأدبية ، وليد عصر ابن شُهيد أو غيره من عصور الإبداع الشعري العربي ، لكنَّه كان وسيلة تعبير - منذ زمن - عند الهنود ، وكان كتاب كليلة ودِمنة الذي ألفه الفيلسوف الهندي بيدبا لملك الهند - آنذاك - " دبشليم " ، نموذجاً رائعاً للأدب الرمزي العالمي ، ذلك الذي يعالج الأفكار الإنسانية بطرائق غير مباشرة ؛ حيث يجري الحوار على ألسنة الحيوان بأساليب تعبيرية لا ينقصها عمق الرؤية ، وشمولية الطرح ، ودلالة الفكر .

وقد فعل الشيء ذاته كلٌّ من لامارتين ولافونتين في الشعر الفرنسي ؛ حيث أنطقوا الحيوان بلغة الإنسان ، استخلاصاً للحِكَم الإنسانية ، وتعزيز القيم والمفاهيم الأكثر شمولية في الكون . ولم يكن أمير شعراء العربية في العصر الحديث بعيداً عن ذلك ، حين جسَّد روح الإنسان ولغته على ألسنة الحيوان والطير ، فكان ذلك نموذجاً بديعاً من نماذج أدب الحيوان ، الذي يستهدف إيصال الحكمة الإنسانية والموعظة الخالصة لبني البشر ، على لسان العجماوات من الكائنات .

والرمزية – منذ نشأتها – سعت إلى تحريك فكر المبدع في عوالم ، هي أقرب إلى الخيال أو التصوير الخاص للكاتب ، الذي قد يتحرَّك في أُطُر من الغيبيات أو المتصوَّرَات من الأفكار ، بغية إيصال فكرة ، وهدف محدَّد للمتلقِّي ، وهذا ما كان عليه الحال في أوروبا – بشكل خاص – وإن لم يختلف الأمر عنه كثيراً في أدبنا العربي .

يشير أحد الباحثين إلى هذا بقوله :

" لقد كان هذا الاتجاه الغيبي من أقوى دعائم الرؤية الغربية ، ومهما تعدَّدت الأسباب في ذلك الاتجاه " .

ثمَّ يردف قائلاً :

" إنَّ الإحاطة بكلِّ ما يتضمَّنه هذا الكون من الأسرار الغامضة ، كان من أعظم الأسباب في تقوية ذلك الاتجاه ، الذي ناهض الفلسفة الوضعية والفن العلمي " (١) .

كما يشير باحثٌ آخرُ إلى ما له صلةٌ بأسباب وضع ابن شهيد لرسالته ، من حيث محاولة اجتياز عالمه الواقعي إلى عالمٍ آخرَ مغايرٍ تمام المغايرة ؛ فيقول بهذا الصدد:

" نشأت الرمزية معتمدةً على القوى الغيبية ، التي ولَّدتها الموجات الروحية وفلسفاتها ، كالإيمان بما وراء العقل والوجود ، والإيمان كذلك بمقدرة الإنسان على اجتياز عالم الحسِّ والعقل معاً ، لينفذ بقدراته الذاتية إلى عالم النفس والروح معاً " (٢) .

في حين يؤكِّد باحثٌ آخرُ على أهمية توظيف الخيال في إطار المعالجة الرمزية في الإبداع الأدبي ، بقوله :

" يغلب على الرمزية سيطرة الخيال على كلِّ ما عداه ، سيطرة تجعل الرمز دلالة أوَّلية على ألوان المعنى العقلية والمشاعر العاطفية ، بحيث ينبري الشاعر أو الفنَّان المبدع ، إلى ترجمة أفكاره ومشاعره إلى إشارات تعبِّر عن المعاني والعواطف بالصورة الرامزة فقط " (٣) .

لعلَّ من دوافع وضع هذا الكتاب ذلك الاضطهاد الذي تعرَّض له مؤلِّفه ، في واقع ظالم ؛ فكان الكتاب مجالاً للتنفيس النفسي والفكري عن طريق الرمز، متخذاً من خطاب الحيوان وسيلته التعبيرية لذلك . لقد كانت البيئة المحيطة – آنذاك – دافعاً للمبدعين من الكتَّاب والشعراء للجوء إلى الأسلوب الرمزي ، لإيصال أفكارهم ودلالات توجُّهاتهم الاجتماعية والفكرية بطرق غير مباشرة ، تجنُّباً لأية مشكلات أو هموم قد يواجهونها في هذا الإطار .

وبنظرة مباشرة على عصر ابن شهيد – تحديداً – يمكننا أن نلحظ أنَّ ثمَّة خصوصية يمتاز بها ، تلك المتعلقة بطبيعة القلاقل والفتن والاضطرابات السياسية التي كان يعيشها الإنسان في إطاره ، فهو عصر أكثر ما يمكن القول عنه أنَّه عصر عدم استقرار على صُعُد الحياة بعامَّة ؛ فقد تناوب على الحكم في تلك الفترة أربعة عشر حاكماً من الأمويين و البربر ، في فترة لم تكن طويلة – نسبياً - إذ إنَّها تنحصر بين عامي ٣٩٩ و٤٢٢ هجرية . وقد تناول باحثون كُثُرٌ تلك الفترة بالدراسة والتحليل ، مشيرين إلى أهم ما حدث فيها ، ممَّا كان له كبير تأثير على بنية المجتمع والإنسان على حدٍّ سواء .

أحد الباحثين يقول بهذا الصدد :

" في هذه الفترة قُتِل كثيرٌ من الأندلسيين ، وتفكَّكت وحدتهم ، وتصدّعت قوتهم ، وأهدِرَت قيمهم ؛ لأن السلطان ظلَّ موضع نزاع بين الأمراء الأمويين أوَّلاً ، ثم بينهم وبين رؤساء البربر ثانياً " (٤)

رسالة التوابع والزوابع وواقع الحياة المعيش

في ظلِّ ظروف حياتية صعبة ، تنتابها كثير من ملامح الخلل السياسي والاجتماعي، والاضطراب الفكري والثقافي ، كان المجال ممهَّداً لظهور أدب رمزي دلالي ، يستطيع الكتَّاب من خلاله التعبير عن ذواتهم وأفكارهم ، برمزية تبعدهم عن المصادمة مع السلطة الحاكمة آنذاك ، وتكون نافذة أكثر إنسانية ، يمكن أن يقرأ فيها المتلقُّون حيواتهم وآمالهم وأفكارهم ، كلٌّ بحسب رؤيته الذاتية ، بفعل ما قد يحمله العمل الأدبي الرمزي من دلالات غير مباشرة – في الأغلب الأعمّ - .

لقد أثرت الظروف القاسية – سابقة الذكر – على أوضاع المجتمع والإنسان سلبياً – بشكل عام – وكان ذلك إيذاناً بإصابة الحياة – بعامة - بنوع

من الشلل على مستويات الحياة كلّها ، وقد أشار باحث إلى هذا الجانب – تحديداً – بقوله :

" لقد تعطلت في تلك الفترة مظاهر الحياة كافة ، فتعرقل كلُّ نشاط صناعي، كما تعرقل كلُّ رخاء تجاري ، وتوقّف كلُّ نماء زراعي ، وانتشرت المجاعات والأوبئة ، وشاعت الكوارث " (٥) .

ويلخّص أحد الباحثين واقع الحال في الأندلس – آنذاك – على شدّته وقسوته ، بقوله:

" وبينما كان الثأر والدين ، ونظام الفروسية في بلاد الفرنجة تعمل عملها في الشرق والغرب ، متأثرةً بوعي قومي شامل ، وعلماؤهم وشعراؤهم يؤرّخون مواقعهم ، ويتغنّون بها ؛ كانت الشعوب العربية ترزح تحت أعباءٍ ثِقالٍ من الفوضى والتفكّك والانقسام ، وعلماؤهم وشعراؤهم لاهون عن أحداث العصر ، لا يذكرونها إلا لماماً " (٦) .

على الصعيد النفسي ، كان تأثير هذا الواقع شديداً على نفوس البشر ، فأفعمتها بالقلق والتوتر والصخب النفسي ، والاضطراب والتأزُّم ، والشعور بالضياع واليأس ، فانطلق الناس يلتمسون الراحة في كأس يشربونها ، فغرقوا في الملذات ، في جانب ، في حين آثر بعضهم الانعزال والانطواء ، والانفصال عن المجتمع والحياة ، في جانب ثانٍ ، في حين اتّخذ بعضهم الآخر وسائل النفاق والمداراة كسباً لرضى الأثرياء والحكّام ، فدخلوا القصور وبيوتات الأغنياء بحثاً عن رزق ، لا يعدم وسائل الكذب والنفاق في الحصول عليه ، وهذا جانب آخر . إنَّ تلك الملامح هي أهم ما اتّصف به ذلك العصر في ظلّ الفتن والاضطرابات – المشار إليها مسبقاً - ولعلَّ تلك الفتن هي التي ساعدت على تدمير الأندلس فيما بعد ، وأفقدت الإنسان إحساسه بالاستقرار،

فقد عمَّ اللهو وسيطر الحزن على الناس ، فكان ذلك إيذاناً بانهيار قيم اجتماعية ومفاهيم إنسانية في المجتمع كلّه .

على صعيد آخر كان تأثير ذلك الواقع شديداً على الجانب الثقافي والإبداعي، ولعلّ هذا أن يكون من أكثر أشكال الخلل في المجتمع قسوة وصعوبة ، قياساً على بنية الفكر والثقافة في المجتمع ، التي تشكّل البناء الحقيقي لتطور الإنسان والارتقاء به حضارياً . لقد كان الواقع الثقافي في الأندلس قبل هذه الفترة منارة إشعاع حقيقية ، سرعان ما خبت جذوته ، وضعف تأثيره ، وفقد دوره الريادي في هذا الشأن .

وتذكر سيرة تلك الفترة أنّ من أهم ملامح ذلك الانهيار الثقافي إغلاق المدارس ، وقتل العلماء ، أو نفيهم وهجرتهم ، بحثاً عن الأمن والأمان والطأنينة ، ولكن في ظلّ هذا كلّه بقي بصيص أمل لدى بعضٍ من المفكّرين والعلماء والأدباء ، في إصلاح مجتمعي آتٍ ؛ ممّا ساعد على بقاء شيء من النبض في الحركة الثقافية والعلمية في الأندلس . يقول أحد الباحثين بهذا الصدد :

" ولكن مع ذلك فقد بقي بعض العلماء الذين يقطنون أماكن بعيدة عن الفتنة، حاولوا الحفاظ على الثقافة العربية ، وظلّت الحياة العلمية تتّسم ببعض الخصوبة كما في المدن الواقعة شرق الأندلس" (٧) .

ابن شُهَيْد

في هذه البيئة المضطربة ، ووسط هذه الأجواء القلقة ، ولد أحمد بن عبد الملك بن شُهَيْد ، وكنيته أبو عامر (٨) .

تقول سيرة حياته إنّه وُلِدَ في بيت عزّ وجاه ونعيم وثراء ونفوذ وسلطان ، إذ كانت أسرته مُقرَّبةً من بيت الحاجب ، ممّا مهّد لابن شُهَيْد طريق التدليل والترف والنعمة ، ولعلّ تلك السمات هي التي أبعدت ابن شهيد عن تحصيل

العلوم المختلفة الأساسية في تلك الآونة ، من حديث وتفسير وفقه ونحو ، وغير ذلك من العلوم الدينية واللغوية .

في جانب آخر كان ميل ابن شُهَيْد منصبًا على الأدب ، فاقبل عليه بكلّيته ، فتزوّد من موروثه - قديماً وحديثاً - شعره ونثره ، فكان ذلك قاعدة مهمة بنى عليها إبداعه فيما بعد ، حيث كان لهذا المخزون الفكري والإبداعي الثّرّ كبيرُ أثرٍ على مَلَكته الإبداعية ، التي بدأت تظهر عليه منذ صغره ، ودفعت به إلى عالم نجومية الأدب في عصره ، وتبوأ معها مكانة ودالّة مرموقة في الأوساط الأدبية ، قديماً وحديثاً .

لقد ظلَّ ابن شهيد في أواخر أيامه مُتفرّغا للأدب ، حتى أُصيب بالفالج ، وكانت وفاته في عام ٤٢٦ هجرية ، وقد كان لذلك تأثير كبير في نفوس الناس، وقد تحدَّث كثير من الدارسين والنقّاد عن مدى تأثير وفاته في الوسط الإبداعي في عصره . يقول أحد الباحثين بهذا الصدد :

" لم يشهد على قبر أحد ما شهد على قبره من بُكاء وعويل . وأُنشد على قبره من المراثي جملةٌ موفورةٌ لطرائفَ كثيرةٍ " (٩) .

وإذا ما وقفنا على الحياة الأدبية النثرية – بشكل خاص – في تلك الحقبة ؛ فإنَّ أكثر ما يشدُّنا فيها هو أنَّ النثر كان قد حظي بنصيبٍ أكبرَ من الاهتمام قياساً للشعر ، حيث نشط النثر ، وظهرت نماذج من النثر الراقي ، إبداعا فكرياً ولغوياً وتعبيرياً ، كما ظهر نثر يمتاز بالجدَّة والخصب والنبض الإنساني، والدلالات الراقية البديعة ، ويمكن أن نشير بهذا الصدد إلى أنَّ النثر آنذاك قد ظهر على نوعين اثنين ، الأوّل منهما كان النثر التأليفي الخالص ، الذي يحوي فنوناً متعدِّدة ، منها الرسالة والخطبة والوصية ، كما اتّسعت دائرته لتشمل فنّاً جديداً هو فنُّ القصة ، الذي يُعَدُّ – حسبما أرى – إرهاصة حقيقية لفن القصة العربية الحديثة ، وجذراً مهماً لها ، ولعلَّ رسالة التوابع

والزوابع ، لابن شُهَيْد ، التي نحن بصددها هنا ، أن تكون ضمن أُطر القصة التي أعنيها بهذا الشأن – تحديداً – وإن كان تحرُّك الكاتب فيها في عوالم بدت غريبة ومغايرة لما قد تتّسم به الأعمال القصصية الحديثة – في معظمها – من حيث التركيب الفنّي وعناصر البناء الفني فيها ، وهذا ما نتناوله في الجزء التالي من هذا البحث .

رسالة التوابع و الزوابع

وضع ابن شُهَيْد رسالته التوابع والزوابع بناء على دوافع محدَّدة تتعلّق بطبيعة الإبداع والمبدع ، في أزمان تشتدُّ فيها قسوة الحياة ، وتبدو وقائعها وظروفها الحياتية ضاغطة على النفس ، ممَّا يكون تربة صالحة لإبداع مثل هذه الأعمال . إنَّ المبدعين كثيراً ما يعمدون إلى مثل هذه الأعمال الرمزية ، شعوراً منهم بدافعين اثنين، الأوَّل منهما هو الهروب من طرائق التعبير المباشرة – كما أشرنا إلى ذلك من قبل – خيفة المصادمات أو المواجهات مع الآخرين ، وبخاصة مَنْ هم من أصحاب السلطة والنفوذ والسلطان ، والثاني منهما هو إيجاد مساحة أوسع للتحرك ، تعبيراً ولغة وتصويراً بشكل لا يقيّد حرية المبدع .

وابن شُهَيْد لم يكتب عمله الرمزي هذا هرباً من حاكم جائر أو سلطة ظالمة، لأنّه – كما سبق القول – كان مقرَّباً من الحاكم والسلطة ، لكنّه كتب العمل بهدف آخر ، وهو مواجهة الأدباء الآخرين ، مستهدفاً إثبات وجوده في إطار الحياة الأدبية في تلك الفترة ، وبخاصة – كما يقول بعض باحثيه ودارسي حياته وأدبه – " أنّه كان يواجه خصوماً وحسَّاداً كثيرين في زمانه ، أولئك الذين نغّصوا عليه حياته ، وأقضُّوا مضجعه " (١٠) .

ولكن هل كانت هذه المواجهة – في شكلها وطرائق معالجتها – هروباً نفسياً من واقع مؤلمٍ قاسٍ ؟ أحد الباحثين يتحدَّث عن طبيعة مثل هذه المعالجات

الرمزية ، بوصفها شكلاً من أشكال الهروب ، التي يعمد إليها بعض المبدعين، فيقول بهذا الصدد :

" ويتَّضح لنا أنَّ الرمزية مذهب من مذاهب الهروب من دنيا الحقيقة إلى دنيا الأوهام والأحلام ، وهي تلغي العقل والفهم السليم لحقائق الوجود ، وتعبِّر عن المشاعر المنطلقة من العقل الباطن دون تحليل أو تفسير " (١١) .

وبالرغم ممَّا في هذا القول من ابتعاد عن حقيقة دوافع ابن شُهَيْد في وضع رسالته ، إلا أنَّنا يمكن أن نؤكِّد على أنَّ الرسالة كانت شكلاً من أشكال الهروب النفسي في المقام الأوَّل .

إنَّ الدافع الأساس لوضع رسالة التوابع والزوابع كان دافعاً نفسياً بالمقام الأوَّل ، فإثبات الوجود ، وتحقيق الذات ، ووضع قدم ثابتة في عالم الإبداع النثري ، وكسب أكبر قاعدة من القرَّاء والمحبِّين ، هي المستهدفات الرئيسة لابن شُهَيْد في وضعه لرسالته . وقد استحوذ هذا الجانب على اهتمام بعض نقَّاده ، ووقفوا عند الجانب الأساس فيه ، وهو تعرُّض ابن شُهَيْد لحسد الحاسدين ، وبغض المبغضين في زمانه ، فأشار إلى ذلك باحث بقوله :

" لقد حاول حسّاده الحطَّ من قدره ، فتنكَّر له جماعةٌ من أبناء طبقته وحرفته ، وحسدوه على نعمة من خفيض العيش يتقلَّب فيها ، وهبة من توقُّد الذهن يشتمل عليها، نعمة الأرض والسماء ؛ فراحوا يسعون به لدى الملوك ، ويُنقِصُون من شعره وأدبه وأخلاقه ، حتى حبسه ابن حمود ، وأعرض عنه المستعين بالله " (١٢) .

ولعلَّ ما ذهب إليه أحد الباحثين من الحديث عن توافق أفكار المبدع ومستهدفاته الباطنية الذاتية ، وما يترجمه في أدب رمزي ، باحثٍ عن تحقيق مثل هذه المستهدفات والأفكار بطرائق غير مباشرة ، أن يكون ذا صلة مباشرة بطبيعة ابن شهيد ، ودوافع وضعه لرسالته . يقول الباحث بهذا الصدد :

" فالأفكار والصور وغيرها من مستلهمات الواقع ، التي ينبعث بها الخيال في ذهن الفنَّان ، ليست زَبَدَاً طافياً بلا جذور ، بل على العكس من ذلك ؛ فالفنأن يجذب إلى ذاكرته كلَّ ما رأى ، وما سمع طوال حياته ، ويحتفظ به في ذاكرته ، كما تُحْفَظُ الموادُّ في المخازن الكبيرة " (١٣) .

وفي الإطار نفسه ، وإكمالاً للرأي السابق ، يقول باحثٌ آخرُ :

" وقد تكون تلك الرغبات المشتقَّة في إحداث الشيء مطلقة ، أو موضوعاً أو موقفاً، أو شخصية ، أو المناظر ، أو أجزاء المناظر ، التي تزهى النفس بها في بهاء ، ويصعب اصطيادها في صفحة كئيبة ، وكذلك المناظر والخواطر ، والتلميحات والإغراء والإرادة ، تحين لحظة تتَّحد فيها كلُّ هذه الشياء فيما بينها ، وتجعل صاحبها (يفكّر) في قصَّة " (١٤) .

إنَّ مواقف حاسدي ابن شهيد الذين أقضُّوا مضجعه ، وكدَّروا حياته السياسية والاجتماعية ، وأقلقوا حياته الأدبية – بشكل عام - كانت الدافع الأوَّل والأساس لتأليفه رسالة التوابع و الزوابع .

قدَّم ابن شُهَيْد عدداً من الكتب، التي تُعَدُّ إبداعاً نثرياً متميِّزاً ، وإضافة فعلية لمكتبتنا الفكرية العربية، من ذلك كتابه " كشف الدكّ و آثار الشك" وكتاب " حانوت عطّار " و " رسالة التوابع و الزوابع " و رسائل أخرى كثيرة لم تصل إلينا ، وإنما بقي منها قِلَّةٌ قليلة – كما يقول بعض الدارسين (١٥) .

اهتمَّ باحثون كُثُرٌ بحياة ابن شهيد وأدبه ، سواء أكان ذلك في الكتابات النقدية والأدبية القديمة أم الحديثة ، من أولئك ابن بسَّام في ذخيرته ؛ حيث يقول عن ابن شهيد ، في صورة تكاد أن تكون شاملة ودقيقة عنه ، وبتفصيل معمَّق لسجاياه وخصاله ، وإبداعه وتميّزه ، وقوفاً على طرائقه في التعبير والتصوير والمعالجة الإبداعية :

" و كان أبو عامر شيخ الحضرة العظمى وفتاها ، ومبدأ الغاية القصوى ومنتهاها، وينبوع آياتها ، ومادة حياتها ، وحقيقة ذاتها ، وابن ساستها وأساتها، ومعنى أسمائها ومسمّياتها ، نادرة الفلك ، وأعجوبة الليل والنهار ، إنْ هَزَلَ فسجعُ الحمام ، وإن جدَّ فزئيرُ الأسد الضرغام . نَظْمٌ كما اتسق الدُرُّ على النحور ، ونثرٌ كما خُلِطَ المسكُ بالكافور ، إلى نوادر كأطراف القنا الأملود ، تشقُّ القلوب قبل الجلود ، وجواب يجري مجرى النَّفس ، ويسبق رجع الطرف المختلس " (١٦) .

لقد جسَّدت رسائل ابن شُهَيْد – بشكل عام –' وبخاصة رسالته " التوابع والزوابع " كثيراً من أوجه الحياة ، على أصعدتها المختلفة ، وكانت بهذا وثائق إبداعية تنقل لنا ثورة حقيقية ودقيقة عن واقع الحياة في زمانه ، كما أنَّه صوَّر لنا أنماطاً من البشر في تلك الفترة ، سواء من أصدقائه والمقرَّبين منه ، أو من أعدائه ومبغضيه ، وفي جانب آخر قدَّم لنا أحاديث شائقة عن الخصوم والحسَّاد ، ذلك كلُّه بأسلوب قصصي بديع ، دقيق التفصيل ، رائع النسج ، رشيق العبارة . أحد الباحثين تحدَّث عن رسائله وإبداعه فيها بقوله :

" ويغلب القصص على إنشاء أبي عامر ، فتجده في مختلف رسائله وفصوله محدِّثاً يسوق الخبر والنادرة ، ويُحْسِن السرد والأداء، يُعنى بالتحليلات النفسية ، وتصوير الأخلاق والأشكال " .

ثمَّ يردف بالقول ، مشيراً إلى عنصري التصوير والوصف ، والدلالات الفكرية ، بقوله :

" وأوصافه دقيقة بارعة ، سواء تناول بها المعاني الذهنية ، أو الأجسام الحية والجامدة " (١٧) .

إنَّ ابن شهيد ، كأيِّ مبدع وقاصٍّ بالمقام الأوَّل ، يتحرَّك ضمن محورين اثنين ، الأوَّل منهما هو واقعه المعيش ، بما فيه من اضطراب وخللٍ ومعاناةٍ ،

على المستويين العامّ والخاص ، والثاني منهما هو تجسُّد عالم الخيال لديه ، وتحرُّكه فيه ، إحساساً ورؤية ، باعتباره وسيلة لترجمة مشاعره ومواقفه ورؤاه تجاه واقعه الحياتي ذاك . يتناول هذا البعد في العمل القصصي باحثون كُثُرٌ ، أحدهم يقول بهذا الصدد :

" والتعبير عن هذا كلّه قد يأخذ جانب التصريح أو التلميح ، طالما يحمل بين طيَّاته فكرةٌ واقعية يُراد طرحها ، على أن يغرق القاصُّ ، من خلال هذا الطرح ، في عالم الخيال والحلم ، ويبتعد بشكل مُسِفٌ إلى عالمٍ منفصلٍ عن واقع الحياة ، ومنطقها " (١٨) .

إنّ هذا كان – في مجمله – منطلقاً أساسياً لابن شهيد في وضع رسالة التوابع والزوابع ، كما نلحظ ذلك في ثنايا حديثنا – فيما بعد - .

الأسلوب والبنية النفسية في التوابع والزوابع

يقف كثير من الباحثين على أسلوب ابن شهيد في رسالته التوابع والزوابع، مشيرين إلى أنّه أسلوبٌ يتمتّع بالرشاقة والدقة ، والرونق في التعبير اللغوي ، إضافة إلى بساطة العبارات ، لغةً وتراكيب ، على الرغم ممّا قد يجد المتلقّي ، بين فينةٍ وأخرى في ثنايا الرسالة ، بعض تعبيرات هي أقرب إلى الغموض والإبهام ، لكنّها لا تفصل المتلقّي عن المتابعة لأسلوب العمل بصورته العامة ، عبر قنوات التشويق وتوليد طاقات التفاعل مع العمل ، ذهنياً وإحساسياً .

إنّ رسالة التوابع والزوابع - في مجملها - تتحرّك في إطارين اثنين رئيسين وأساسيين ، هما الإطار الاجتماعي والإطار النفسي .

إنّ واقع الحياة الاجتماعية هو ذاته الذي خلق حالة نفسية خاصة لدى ابن شهيد لإبداع عمله ، وهي حالة من الصخب النفسي والتوتر والقلق الذي أصابه في كلّ شيء في حياته ، فكان أنْ لجأ إلى الهروب من واقع التأزُّم ذاك، وأخذ من أدوات إبداعه وتعبيره الأدبي الرمزي طريقاً ممهّداً لهذا الهروب .

ولعلَّ فكرة الهروب النفسي تكون حالة فكرية وذهنية يلجأ إليها ذوو الصراعات الذاتية الخاصة ، أو ممَّن يحسُّون بفجائع الواقع وألم الحياة ووجعها أكثر من غيرهم ، كالمبدعين من المفكرين والشعراء والكتَّاب ، وكان ابن شهيد مثالاً حيًّا لهؤلاء ، ولعلَّ هروبه إلى عالمٍ مغاير ، ومختلف في تركيبته وبنيته بشكل عام ، والذي صوَّره في رسالته ، واتخذها عالم الحركة ، وفضاء الأحداث والشخصيات والأفكار فيها ، أن يكون قد عمد إلى خلق معادلٍ موضوعي نابض بالحركة ، ومساعدٍ على بلورة الأفكار التي يطرحها في رسالته ، بشكل رمزي ، من خلالها .

إنَّ فكرة المعادل الموضوعي لها صلة مباشرة – أيضاً – بالجانبين السابقين كليهما – الجانب الاجتماعي والجانب النفسي – فحين يعمد كاتب ما إلى خلق نمط من العلاقة التوحُدية والتلاحمية ، بين عنصر بشري ، وعنصر أو بعض عناصر من عجماواتٍ كالحيوانات أو جمادات ؛ فهو يفتح مجالاً واسعاً لقراءة أوجه كلٍّ من هذه وتلك قراءة فكرية ودلالية ورمزية على قدر كبير من العمق الإنساني والطرح الشمولي – في الوقت نفسه - .

لقد عمد ابن شهيد إلى هذا الأسلوب في المعالجة القصصية في رسالته " التوابع والزوابع " وهو أسلوب حقَّق من خلاله فكرة الهروب النفسي المشار إليها من قبل ، فقد عانى مع كثيرين من البشر حوله ؛ فكان هروبه منطقياً إلى عالم من الجنّ ، يُجري فيه حواراته وأحداثه ، ويحرِّك شخصياته ، فهو عالم متسع ، يمنحه هامشاً عريضاً من الحرية ، حيث يملك أدوات التعبير والتصوير بحنكة واقتدار . إنَّ ابن شهيد بهذا الأسلوب التعبيري ، وبهذا التناول الفكري إنَّما يتخذ سبيله للبحث عن شكل من أشكال الإنصاف الاجتماعي التي افتقدها في واقعه الحياتي ، وقد استند في هذا كلّه إلى تأزُّمه النفسي – المشار إليه من قبل – الذي استحوذ على اهتمام بعض دارسي ابن شهيد وإبداعه ؛ وقياساً لذلك فإنَّنا نلاحظ أنَّ منطلقات ابن شهيد في كتابته

للرسالة قد جاءت ذات صبغة اجتماعية إنسانية بالمقام الأوّل ؛ فهو يعيش في أجواء لا تفتقد الخلل في البنى الحياتية كلّها – كما سبقت الإشارة إلى ذلك - فكانت الرسالة أنموذجا إنسانياً بديعاً في هذا العمل بالمقام الأوّل .

لقد أكّد على هذا الجانب ، وألمح إلى البعد النفسي ، المتعلّق بقهر ذات ابن شهيد في واقعه الحياتي ، أحد الباحثين ، محدّداً منطلقات أيِّ مبدع في إبداع أدبه ، من هذا المنظور ، بقوله :

" وإذا كان الأدب هو فنُّ التعبير بالكلمة عن رؤية الأديب لواقعه ؛ فهي تلك الرؤية التي يكشف الأديب من خلالها عن المعوّقات التي تعوق حركة الواقع ، وتقهر إنسانية الإنسان ، ويضع لنا الحلول المُثلى ، التي يرى من خلالها الواقع سليماً خالياً من المعوقات " (١٩) .

لقد شكّل العامل النفسي دوراً مهما ودافعاً قوياً لدى ابن شهيد لكتابة هذه الرسالة ، وقد ركّز بعض الباحثين جلَّ اهتمامهم على هذا الجانب – تحديداً – فقال أحدهم :

" لقد عانى ابن شهيد من أنداده ومنافسيه الوزراء والكتّاب وأهل السياسة والعلم ثم المنافسة عن أدبه بالرد عن غمزات نقاده ، ثم إظهاره محاسنه وفضائله في المتقدمين والمتأخرين " (٢٠) .

في افتتاحية الرسالة يقدّم ابن شهيد نفسه ، راسماً القاعدة الفكرية والإبداعية التي بنى عليها عطاءه كلّه ؛ إذ يقول :

" كنت أيّام كُتّاب الهجاء ، أحنُّ إلى الأدباء ، وأصبوا إلى تأليف الكلام ؛ فاتّبعت الدواوين ، وجلست إلى الأساتيذ ؛ فنبض لي عرق الفهم ، ودرَّ لي شريان العلم ، بمواد روحانية ، وقليل الالتماح من النظر يزيدني ، ويسير المطالعة من الكتب يُفيدني "(٢١) .

هكذا كانت تركيبته ، وكيانه النفسي ، وطرائق تعامله مع مَنْ حوله ، وهكذا كان – أيضاً – سبيله إلى الأدب والإبداع ، عاشقاً له ، ومحبّاً للتعبير عن خلجات نفسه به . ولعلّنا نقرأ في الصورة التي قدّمها عن نفسه قدرته الفذّة لتفهُّم الأشياء من حوله من أيسر الطرق وأكثرها تأثيراً فيه ، حيث يتخذ من ذلك كلّه وسيلة للتأثير في الآخرين من حوله ، بهدف تلمُّس أسرار الكون من حوله .

في رسالة التوابع والزوابع يجيد ابن شهيد تحريك حواراته من خلال شخوص قصصية فاعلة ونامية لتسيير الأحداث والحوار بشكل سلس وانسيابي، لا تعقيد فيه ولا إبهام – في الأغلب الأعمّ – ذلك بأسلوب لا ينقصه التشويق وشدُّ انتباه المتلقّي للمتابعة ، إحساساً وتذوقاً وإشباعاً . في جزء من رسالته يخاطب ابنُ شهيدٍ أبا بكر حزم ؛ فيقول :

" أصْخِ ، أسْمِعْكَ العجبَ العُجابَ " (٢٢) .

لكنَّ هذه الشخصية سرعان ما تختفي من مسرح أحداث الرسالة ، ليعتمد ابن شهيد ضمير المتكلّم في خلال رحلته إلى عالم الجن ، يصحبه في تلك الرحلة تابعه الرئيس زهير بن نُمير ، الذي يقع على عاتقه تقديم الأشخاص التي يقابلها في طريقه ، بوصفها نماذج بشرية من واقع الحياة ، وإن بقي تحرُّكها نشطاً في عالم آخر ، أقرب إلى طبيعة عوالم الخيال أو الأساطير ، ومن ثَمّ نراه يعرِّف بالأماكن التي تتحرّك فيها تلك الشخصيات ، لترسم معالم عالمٍ طريف شائق .

يبدأ ابن شهيد – بضمير المتكلّم – مخاطباً زهيراً في مشوار رحلته إلى عالم الجن الرمزي ، حيث بدأ بإعطائه صورة دقيقة عن نفسه ، أبرز فيها نبوغه المبكّر ، ودار ذلك الحوار بشكل مطوّلٍ على امتداد الرسالة ، مستهدفاً من ورائه إبراز صفاته الذاتية وقدراته الأدبية ، ومن ثَمَّ ضمَّن حواره نبذات

عن حيوات بعض الشعراء وأخبارهم ، ذاكراً قصصاً حول حياة بعض الخطباء وأصحابهم من التوابع والزوابع – أيضاً – وكان أن حاور تابعه زهيراً بنَ نُمير بقوله :

" وقلت : هل حيلة في لقاء من أتفق معهم ؟ قال: حتى أستأذن شيخنا ، وطار عني ثم انصرف كلمح البصر ، وقد أذِنَ له ؛ فقال : حُلَّ على متن الجواد . فصرنا عليه ، وسار بنا كالطائر يجتاب الجوَّ فالجوَّ ، ويقطع الدَّوَّ فالدَّوَّ (٢٣) ، حتى التمحتُ أرضاً لا كأرضنا ، وشارفت جوًّا لا كجونا ، متفرّعَ الشجر ، عَطِرَ الزَّهر ، فقال لي : حللت أرض الجنِّ أبا عامر ، فبِمَنْ تريد أنْ نبدأ ؟ قلتُ : الخطباء أولى بالتقديم ، لكنّي للشعراء أشوقُ ، فقال: مَنْ تريدُ منهم ؟ قلت : صاحبَ امرئ القيس ، فأمال العِنَانَ إلى وادٍ من الأودية ، ذي دوح تتكسَّر أشجارُهُ ، وتترنَّم أطيارُهُ ، فصاح يا عتبة بن نوفل ، بسِقْطِ اللوى فحوْمَلِ " (٢٤) .

وفي سياق الحوار يتابع الحديث مع تابع امرئ القيس ، ويتناول قول الشاعر :

ومن قبّة لا يدرك الطّرفُ رأسَها تزلُّ بها الريحُ الصَّبَا فتَحدَّرُ
تكلّفتهُا والليلُ قـد جاشَ بحــرُهُ وقد جَعَلَتْ أمواجُـه تَتَكَسَّرُ "

ثم يتابع ابن شهيد بقوله :

" فلما انتهيتُ ، تأمَّلني عتبةُ ، ثم قال : اذهب قد أجَزْتُكَ . وغاب عنَّا"(٢٥).

إنَّ هذا شكلٌ من أشكال التفريغ النفسي ، والبحث عن عالم يفتّق فيه ابن شهيد عن العدل والإنصاف ، حيث افتقدهما في عالم الإنس – كما سبقت الإشارة إلى ذلك – فوجدها هنا في هذا الجزء من حكايات رسالته ، ومع واحدة من شخصياتها الرئيسة .

في إطار ربط رسالة التوابع والزوابع بفنّ القصّة ، رأى بعض الباحثين أنَّ العمل له صلة بأعمال أخرى ، انتقل فيها إلى عوالم خارج مسرح الواقع الحياتي ، كقصّة المعراج – تحديداً – في واقعنا الإسلامي العظيم ، وكان الربط قائماً على بعدين اثنين أساسيين ، الأوّل منها هو السرد القصصي فيهما، والثاني متعلّقٌ بالحالة النفسية التي بُنِيَتْ عليها تفصيلات كلٍّ من القصّتين ، مع اختلاف في المضمون ، والمستهدف فيهما . يقول أحد الباحثين بهذا الصدد :

" إنَّ ابن شهيد يمهّد – دائماً – بالسرد قبل أنْ يُعرّفنا بمَنْ شاء من الأشخاص ، ويبدو واضحاً التشبيه بين أسلوب المصاحبة ، وطريقة التعرُّف في الرسالة ، وفي قصّة الإسراء والمعراج " .

ثمَّ يردف قائلاً :

" على أنّه لا يمكن أن يُغفَلَ النبعُ الحقيقي لهذا النوع من القصص ؛ فهو مصدرها الأصيل ، وجذرها الخفيّ ، ذلك المصدر هو قصّة المعراج الإسلامية " (٢٦) .

في حين نفى آخرون هذا التوافق بين العملين ؛ إذ تقول إحدى الباحثات في هذا الشأن :

" إنَّ رحلة ابن شهيد إلى الجنّة تتنافى مع الفكرة التي تربط بين رحلته والمعراج " (٢٧) .

الجدير بالذكر أنَّ الحالة النفسية التي حفّت بابن شهيد في واقع الحياة الفعلي، سيطرت عليه – بشكل كامل – في واقع إبداعه لهذا العمل ، وأعني بذلك أنَّ الحوارات التي سيَّرها في الرسالة على ألسنة شخوصه كان يحاول أن يتخذها وسيلة للتخفيف من إصر إحساسه بقسوة وقع الحياة المعيشة عليه ، ومن ثمَّ كانت الحوارات ذاتها مجالاً لإثباته وجوده وكيانه ، من حيث إنهاء تلك الحوارات جميعها ، وعلى امتداد مساحة الرسالة ، لصالحه ، فهو ينتصر في

تلك المساجلات والمناظرات المعقودة بينه والآخرين من شعراء وخطباء وغيرهم ، بل نراه يؤكّد على تفوّقه عليهم في أغلب الأحيان ، ولا يخفى ما لذلك من صلة مباشرة بالحالة النفسية ، وبالمستهدف النفسي من العمل برمَّتِهِ ، وقد أشار إلى هذا الجانب بعض الباحثين بالتأكيد على ما ذهبنا إليه من توظيف المساجلات والحوارات لهدف في نفس ابن شهيد ، فكان بمثابة بوابة الدخول إلى عالم التأكيد على الثقة في النفس بالمقام الأوّل ، وفي هذا يقول باحثٌ ، موسّعاً من دائرة انتصاره في إثبات الوجود :

" إنَّ ابن شهيد كان – في رسالته – ينتصر دائماً في مساجلاته الأدبية مع ما يجده من مخلوقات دائماً " (٢٨) .

ويشير باحث إلى رحلة ابن شهيد ، ومحاوراته مع نخبة من الشعراء أو أصحابهم ، فنقرأ من خلال هذه الحوارات مفاهيم دلالية نفسية عمّا سبق ذكره، من البحث عن استقرار نفسي ، وراحة بالٍ افتقدها هو مع مَنْ حوله في عالم البشر ، وقد ذكر الباحث أطرافاً من تلك المقابلات ، على تنوُّع في العصور ، ومن ثمَّ في طرائق الحوار والإبداع ، ذلك بقوله :

"وتنقّل ابن شهيد بين أتباع الشعراء ؛ فقابل كلاً من صاحب طرَفة وصاحب قيس ابن الخطيم من الجاهلية ، ثمَّ صاحب أبي تمّام وصاحب البحتري ، وصاحب أبي نواس ، وصاحب المتنبِّي من الإسلاميين " (٢٩) .

ولم يكن مجال البحث عن الذات ، وإثبات الوجود والتخفيف من ثقل الواقع على نفس ابن شهيد من خلال محاوراته مع الشعراء – فحسب – بل إنّه تحرّك مع شخصياته في عالم الخطابة والخطباء ، وكانت وقفاته معهم – أيضاً – مجالاً ثرّاً لتحقيق مأربه ، على الصعيد الإبداعي والنفسي ، ولعلَّ هذا ما يجسِّد لنا دلالات فكرية في هذا الصدد ، فابن شهيد يفتح قنوات التعامل مع رموز فكرية تتعلّق بتعزيز بعض القيم الإنسانية ، وقراءة ملف بعض المبدعين

وحيواتهم ، ومدى تأثير هذا كلّه على بنية الواقع والحياة والمجتمع والإنسان ، على حدٍّ سواء ، وهذا هو الذي يشكّل أهمَّ ملامح البعد الرمزي الدلالي الفكري في رسالة التوابع والزوابع . إنَّ هذا يضع أمام المتلقّي تساؤلاً كبيراً حول محاولة الإنسان فاقد التكيُّف مع واقعه المعيش ، الباحث عن سبل وواقع آخر ، وأناس آخرين لفتح قنوات التعامل ، بل التلاحم ، معهم ، حتى لو كانوا من عالم الغيبيات أو الجنّ أو غيرهم . يتحدَّث أحد الباحثين عن هذا الجانب في الرسالة ، فيما يتعلّق بمحاورة ابن شهيد على لسان تابعه زهير بن نمير ، مع الخطباء في عالم الجنّ ، يقول ابن شهيد في صحبة تابعه ، وهما في الطريق لمقابلة الخطباء من الجنّ :

" لقينا فارساً أسَرَّ إلى زهير ، انجزعَ عنّا – انقطعَ – فقال زهير : جُمِعَتْ لكَ خطباء الجنّ بمرج دهمان ، وبيننا وبينهم فرسخان ، فقد كُفِيت العناء إليهم على انفرادهم " (٣٠) .

من دلالات الرمز الفكري عند ابن شهيد دلالات المكان ، ولعلَّ المكان يشكّل محوراً رمزياً مهماً في كثير من الأعمال الإبداعية ، وبخاصة القصصية والروائية منها ، وقد اعتمد كثير من المبدعين على توظيف عنصر المكان دلالياً في تلك الأعمال ، فضمَّنوه أبعاداً إنسانية شمولية مطلقة ، وربطوا بينه وبين انتماءات الإنسان سياسياً وثقافيا وفكرياً وغير ذلك ، وأصبح المكان رمزاً في مثل تلك الأعمال محوراً نابضاً بالمشاعر ، والأحاسيس ، وصورة فعلية ومتحركة لعوالم الشخصيات القصصية والروائية في كثير من الأعمال ، بل إنَّ بعض المبدعين نجحوا في تجسيد عنصر المكان ليأخذ مساحة من الحدث والحوار ، فاستنطقوا الجمادات والأماكن المختلفة ، بوصفها جزءاً من كيان العمل، وأساساً في بنائه الدرامي . لقد نشأت في بعض بلدان العالم - في العصر الحديث - مدارس واتجاهات فكرية وإبداعية أدبية ترتبط بالمكان، من حيث التسمية والاهتمام بتوظيفه فنياً وإنسانياً، مثل المدرسة الشيئية في

روسيا(٣١) ، التي لعب المكان ، بوصفه شيئاً نابضاً بالحركة والحياة والحسّ الإنساني ، دوره في إبراز الجانب الخفي من دلالات الصراعات الدرامية التي تحياها شخوص العمل الإبداعي .

إنَّ مَنْ يطالع أعمال إمام الرواية العربية الحديثة نجيب محفوظ ، يدرك من قراءته، بل من قراءة عنواناتها ، أنَّ المكان له دوره المهم ، والدلالي الرمزي العميق في تسيير الأحداث وإبراز ملامح الحدث والشخصية والفكرة ، على حدٍّ سواء ، كزقاق المدق وخان الخليلي والثلاثية بعنواناتها الثلاثة وغير ذلك ، ممَّا يجسِّد الصورة الحقيقية للإطار الفكري الدلالي العام لمضامين تلك الأعمال وشخصياتها وأحداثها (٣٢) .

إنَّ ابن شهيد في رسالته التوابع والزوابع يجيد – بشكل بديع – توظيف عنصر المكان ، ويقوم بتحريكه ، عنصراً قصصياً فاعلاً ، له أهميته في تصوير البعد الرمزي الفكري لديه ، سواء أكان ذلك متعلقاً بشخوصه ، وارتباطهم بمكان ما ، أم فيما يتعلّق بالحدث المرويّ – أيضاً - .

في هذا الصدد يقول أحد الباحثين :

" حفلت رسالة التوابع والزوابع بعناصر قصصية ، تمثلتْ في الأشخاص والسرد والحوار والأماكن والوصف " (٣٣) .

ولنقرأ نموذجا لتوظيف المكان بدلالاته الفكرية الرمزية في رسالة التوابع والزوابع، حيث يقول ابن شهيد في بعض صفحاتها ، واصفاً مكان تجمُّع جنِّ الخطباء :

" وانتهينا إلى المرج ، فإذا بنادٍ عظيم ، قد جمع كلَّ زعيم ، فصاح زهير : السلام على فرسان الكلام . فردُّوا وأشاروا بالنزول ، فأفرجوا ، حتى صرنا مركز هالة مجلسهم ، والكلُّ منهم ناظراً إلى شيخ أصلع ، جاحظ العين اليمنى، على رأسه قلنسوةٌ بيضاءُ طويلة . فقلت سرّاً لزهير : مَنْ ذلك ؟ فقال : عُتْبَةُ

بنُ الأرقم ، صاحب الجاحظ ، وكنيته أبو عيينة . قلت : بأبي هو ! ليس رغبتي سواه " (٣٤) .

ثمَّ يردف بالقول :

"فاستدناني وأخذ في الكلام معي، فصمت أهل المجلس، فقال: إنك لخطيبٌ، حائكٌ للكلام الجيد، ولولا أنك مُغرىً بالسجع، فكلامك نظمٌ لا نثرٌ" (٣٥) .

ويجري الحوار بين ابن شهيد وشخصية محدِّثه – هنا - على قاعدة إثبات الهوية والكيان - التي أشرنا إليها من قبل - إذ يبدأ ابن شهيد بالدفاع عن نفسه ، تحقيقاً لهدفه المنشود . يقول بهذا الصدد :

" ليس هذا ، أعزَّكَ اللهُ ، منّي جهلاً بأمر السجع ، وما في المماثلة ، والمقابلة من فضل ، ولكنّي عدمت ببلدي فرسان الكلام ، ودُهيت بغباوة أهل الزمان " (٣٦) .

إنَّ ابن شهيد يعقد مقارنة مغلّفة بأحاسيس نفسية ، بين واقع مَنْ رآهم في عالم الجنّ، وبين أمثالهم في عالم الإنس من قبل ، ومن خلال هذه المقارنة نقرأ عمق ألمه ووجع نفسه من إحساسه بالإحباط الشديد ، جرّاء فقدانه تقدير أولئك قياساً لهؤلاء .

ضمن سياق مثل هذه الحوارات والمقارنات ، يتابع ابن شهيد تفاعله مع المكان والشخصيات والأفكار بغية إيصاله الفكرة المشار إليها مسبقاً ، ودلالاتها ورموزها الفكرية ، فيقول في جزء لاحق من رسالته ، مثنياً على رأي صاحب عبد الحميد الكاتب بعد أن خاطب من قبل صاحب الجاحظ ، بقوله :

" لا يغرَّنَّكَ منه، أبا عيينة، ما تكلّف لك من المماثلة، إن السجع لطبعه"(٣٧) .

وحين يلحُ كلٌ من الصاحبين على سماع شيء من إبداع ابن شهيد ؛ نراه يسمعهما جزءاً من رسالته المسمَّاة " رسالة الحلواء " حيث يقول فيها :

" خرجت في لمَّةٍ من الأصحاب ، وثُبةٍ من الأتراب فيهم فقيه ذو لقم ، ولم أعرَّف به، وغريم بطن ، ولم أشعر له، رأى الحلوى فاستخفَّه الشَّره " (٣٨) .

ثمَّ يتابع في سرد أثر سماع الصاحبين للرسالة ، بقوله :

" فاستحسناها وضحكا عليها ، وقالا : إنَّ لسجعك موضعاً من القلب ، ومكاناً من النفس ، وقد أعَرتَهُ من طبعك ، وحلاوة لفظك ، وملاحة سوقك ، وما أزال أفنُّه (٣٩) ، ورفع غينه " (٤٠) .

البعد الرمزي الفكري ودلالة عنصر التصوير

يعتمد ابن شهيد في رسالته ، ضمن إطار البناء القصصي ، على عناصر متعدِّدة لإيصال البعد الفكري الرمزي فيها – كما سبقت الإشارة الى ذلك – ومن تلك العناصر الفنية الرمزية المهمة عنصر التصوير والوصف ، وقد نوهَّنا بهما من قبل ، من حيث دلالتهما في الرسالة ، من حيث البناء الفني ، والدرامي ، وعنصر المكان والشخصيات ، في آن واحد .

إنَّ ابن شهيد يوظِّف عنصر التصوير توظيفاً فنياً وإنسانياً بالمقام الأوَّل ، ويربط بين عنصر التصوير ، بنبضه وحركته بل ولونه أيضاً ، وبين شخوصه وأحداثه ، والفكرة التي يريد معالجتها . فهو في بعض حواراته مع الشعراء والخطباء ، وكذلك النقَّاد ، يحاول أن ينقل صورة دقيقة ومفصَّلة عن المكان والشخصية وأفكارها ورؤاها الذاتية ، ويستهدف من هذا كلّه مستهدفات معينة، يريد تحقيقها ، منها ما سبق التنويه به من قبل ، والمتعلّق بكينونته وذاتيته المفقودة في الواقع المعيش ، ومنها التأكيد على قدراته النفسية والإبداعية التي يحاول إيصال ملامحها وأبعادها للآخرين من حوله ، ولعلَّ الثاني يكمل الأوَّل، ليتشكَّل منهما – كليهما – الهدف الرئيس من الرسالة بعامَّة. والجدير بالذكر

بهذا الصدد أن عنصر التصوير في رسالة التوابع والزوابع قد لعب دوراً مهماً في تجسيد الشخصيات المحرّكة للأحداث في الرسالة ، ورصد معالمها ، ليس على المستوى الخارجي لها – فحسب – بل في الولوج إلى عوالمها الباطنية النفسية – كذلك - ولعلَّ هذا ما تناوله بعض الباحثين بالدراسة والتحليل والنقد، ونوَّهوا بنجاح ابن شهيد في رسم ملامح العالم الباطني للشخصيات ، وسبر أغوارها النفسية بإتقان ودقَّة ، حتى بدت تلك الشخصيات أصدقاء للمتلقّي ، أو رفقاء له في المساعدة لإيصال ابن شهيد ذاته إلى يقين الإيمان النفسي والاستقرار والطمأنينة ، أو لنقل يصبح المتلقّي في ظلِّ هذا كلّه شخصية داخل العمل ، وليس خارجه ، يشارك في تسيير الحدث ، ولا يكتفي " بالفرجة " عليه من منظور خارجي حسي وإحساسي – فحسب - .

أحد الباحثين يشير إلى هذا البعد في قوله :

" كما برزت من خلال هذه الرسالة – أيضاً – قدرة ابن شهيد على تحليل نفسية شخوصه، كما فعل في وصفه لهذا الفقيه الذي تناوله في رسالته هذه، حيث يصوِّر مَنْ يصف في حركاته وسكناته، ويجعله ماثلاً أمام أعيننا "(٤١).

وفي الإطار نفسه ، يتحدَّث باحث آخر ، مشيراً إلى قدرات ابن شهيد الفنّية البديعة على توظيف عنصر التصوير الفنّي في عمله ، فيقول :

" لقد كان ابن شهيد في وصفه يُعْنَى بتراسل الحواس ، خاصَّة حين يُمازج بين حاستي البصر والذوق أكثر من السمع ، ويتابع الوصف ليُشَخِّص الموصوف " (٤٢) .

ولعلّنا ندرك في إطار ما ناقشناه مسبقاً مستهدفات ابن شهيد ، تلك التي كانت تتحرّك في مجالات عدّة ، منها ما هو واقعي ، له صلة مباشرة بحياته وعلاقاته بالآخرين من حوله ، ومنها توظيفه لموروث الفكر والثقافة والأدب ، ممثلاً في شخصيات نخبة من الشعراء والخطباء والكتّاب والنقّاد المتميزين

وتوابعهم ، ومنها انتقاله إلى عالمٍ مُتَخيَّلٍ من الجن ، بغية رصد ملامح تفوُّقه وتميُّزه على أقرانه ، وأعدائه وحسَّاده ، الذين عاش في كنفهم معانياً ، متألماً ، فاقداً إحساسه وارتياحه لتقدير الآخرين له ، بل غير مستطيع التَكيُّف مع واقع يشعر فيه بالاغتراب ، مدفوعاً فيه إلى الانعزال النفسي ، ولعلَّ هذا كلّه هو القاعدة التي بنى عليها ابن شهيد بناءه الفني والفكري الرمزي في رسالته بصورة عامَّة .

الهوامش

١- الرمزية في الأدب . د. درويش الجندي . مكتبة نهضة مصر . القاهرة . ط١ ١٩٥٨م . ص٧٧.

٢- دراسات في النقد التطبيقي . د. نصر عبَّاس . دبي ط١ ١٩٩١م . ص٦١ .

٣- الفن والأدب . ميشال عاصي . منشورات المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع . بيروت ط٢ ١٩٧٠م . ص١٩١ .

٤- الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة . د. أحمد هيكل . دار المعارف . القاهرة . ط٩ . ١٩٨٥م. ص٣٤٢ .

٥- الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة . ابن بسَّام . تحقيق د. إحسان عبَّاس. دار الثقافة . بيروت . ط١ ١٩٧٨م . ص٣٠ و ص٣١ .

٦- ابن خفاجة الأندلسي . عبد الرحمن جُبير . دار الآفاق الجديدة . بيروت . ط١ ١٩٨٠م . ص١٥.

٧- بغية الملتمس في تاريخ رجال أهل الأندلس . أحمد الضبِّي . تحقيق إبراهيم الإبياري . دار الكتاب المصري . القاهرة ط١ ١٩٩٠م . ص١٤٣ .

٨- وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان . ابن خِلّكان . تحقيق د. إحسان عبَّاس. دار صادر . بيروت ط١ ١٩٧٢م . ج١ ص٩٥ .

٩- الذخيرة . ابن بسَّام . مرجع سابق . ص٢٨٨ .

١٠- فنُّ القصِّ في النثر الأندلسي . د. علي الغريب محمد الشنَّاوي . مكتبة الآداب . القاهرة. ط١ ٢٠٠٣م . ص٣٠١ .

١١- الأدب ومذاهبه . محمد مفيد الشوباشي . الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر . القاهرة . ط١ ١٩٧٠م . ص١٣٦ .

١٢- رسالة التوابع والزوابع . تحقيق بطرس البستاني . دار صادر . بيروت ط١ ١٩٦٧م . المقدِّمة . ص٢٨.

١٣- مقالات في النقد والأدب . د. محمد مصطفى هدَّارة . دار العلم . القاهرة. ط١ ١٩٦٤م ص٣٤ .

١٤- عالم القصَّة . برناردي فوتو . ترجمة د. محمد مصطفى هدَّارة . عالم الكتب . القاهرة . ط١ ١٩٦٩م . ص٧٤ .

١٥- وفيات الأعيان . ابن خِلِّكان . مرجع سابق . ص٩٨ والذخيرة . ابن بسَّام. مرجع سابق. ص٢٩٠ ويتيمة الدهر في محاسن أهل العصر . الثعالبي . دار الكتب العلمية ودار الباز للنشر والتوزيع. مكَّة المكرَّمة ط١ ١٩٧٩م . ص١٠٣ .

١٦- الذخيرة . ابن بسَّام . مرجع سابق . ص٢٩٢ .

١٧- فنُّ القصِّ في النثر الأندلسي . د. علي الغريب الشناوي . مرجع سابق . ص٣٠١ و ص٣٠٢ .

١٨- الفن القصصي . د. نصر عبَّاس . دار العلوم . الرياض . ط١ ١٩٨١م . ص١٨٢ .

١٩- فنُّ القصِّ في النثر الأندلسي . د. علي الغريب الشناوي . مرجع سابق . ص٣٠٢ .

٢٠- التوابع والزوابع . ابن شهيد . تحقيق بطرس البستاني . مرجع سابق . ص٥٢ .

٢١- المرجع السابق . ص٧٠ .

٢٢- المرجع السابق . ص٨٨ .

٢٣- الدَّوُّ : الفلاة .

٢٤- التوابع والزوابع . مرجع سابق . ص٩١ .

٢٥- المرجع السابق . ص٩٢ .

٢٦- الأدب الأندلسي . د. أحمد هيكل . مرجع سابق . ص٣٨٥ .

٢٧- قراءة في رسالة التوابع والزوابع . ألفت الروبي . مجلة فصول . مجلد ١٢ عدد ٣ ١٩٩٣م . ص١٩٨ .

٢٨- الأدب المقارن . د. محمد غنيمي هلال . دار نهضة مصر . القاهرة . ط١ ١٩٧٧م ص٢٢٢ .

٢٩- الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة . د. أحمد هيكل . مرجع سابق . ص٣٧٩ .

٣٠- التوابع والزوابع . تحقيق بطرس البستاني . مرجع سابق . ص١١٥ .

٣١- البناء الفني في القصة السعودية المعاصرة ، د. نصر عباس . دار العلوم. الرياض ط١ ص٦٢ .

٣٢- الشخصية وأثرها في البناء الفني لروايات نجيب محفوظ . د. نصر عبّاس . دار عكاظ للطباعة والنشر . جدّة . ط١ ١٩٨٤م . ص٣٢٣ وما بعدها .

٣٣- فن القص في النثر الأندلسي . د. علي غريب . مرجع سابق . ص٣٠٣.

٣٤- التوابع والزوابع . مرجع سابق . ص١١٥ .

٣٥- المرجع السابق . ص١١٦ .

٣٦- المرجع السابق . ص١١٧ .

٣٧- المرجع السابق . ص١١٧ .

٣٨- المرجع السابق . ص١١٩ .

٣٩- الأفن : النقص .

٤٠- التوابع والزوابع . مرجع سابق . ص١١٥ . رفع غينه : الغين : الغشاء واللباس .

٤١- فن القص في النثر الأندلسي . د. علي غريب . ص٣١٦ .

٤٢- فنُّ المقامة والرسالة الأدبية بالأندلس . عبد الرؤوف الخانجي . مخطوطة رسالة دكتوراه بجامعة القاهرة . ١٩٧٤م . ص٢٦٤ .

مرثية شاعر شعبي

د. علي بولنوار (*)

حتى يكون العمل الأدبي نابضا بالحياة ينبغي أن يعبر عن تجربة أو مجموعة من التجارب الإنسانية التي يمر بها الأديب في حياته أو في حياة من يعايشهم. لذا فالفن وثيق الصلة بالحياة، وبما أن «الهدف من الحياة هو الإحساس العنيف والشعور بأننا أحياء ولو كان في خضم الألم»[1] وبما أننا « أمام تجربة الألم في الحياة لا يوجد سوى طريقتين للتخلص منها: إما الزهد والاندماج في حالة من التصوف العميق، وإما الفن وأن تغرق أحزانك في الفن»[2].كان لزاما على الفنانين أن يسجلوا هذا قطعا فنية، وكل حسب طبيعة فنه، فهناك من يعبر عنها قصة أو رواية وهناك من يعبر عنها شعرا. ومن الشعر لون يعرف باسم الرثاء.

والرثاء غرض شعري عرف منذ أمد بعيد، وسيظل معروفا، وذلك لطبيعة العلاقة بينه وبين الموت. فبما أن الموت قدر يعيشه الإنسان صباح مساء وملازم له أين ما حل، كان للرثاء معنى لوجوده فليس «... في العالم أمة لم تعرف الرثاء، كما أنه ليس فيه أمة لم تعرف الموت «[3] من هنا عد الرثاء أكثر الأغراض الشعرية علوقا بالوجدان البشري، الأمر الذي يفرز ويفرض حقيقة، مفادها أن هذا الفن الشعري تعلوه أصدق المشاعر الإنسانية، كيف لا؟ والفنان

(*) قسم اللغة العربية وآدابها – كلية الآداب والعلوم الاجتماعية – جامعة المسيلة - الجزائر

يحمل فيه أقسى جراحات القلب. ففقدان إنسان عزيز يخلف أثرا عميقا من حزن وألم، فلا أقل عندها من بكاء الشعراء موتاهم وإظهار أسمى آيات الشوق إليهم في لحن وجداني حزين يفرغون فيه دفقات مواجعهم المتصدعة، وشحنات عواطفهم. وتكون المصيبة أعظم إذا كان الفقيد قريبا من نياط القلب لصيقا بشغاف الروح.

يشيع الرثاء في الأشعار الشعبية كشيوعه في غيرها. ذلك أن عواطف الشعراء واحدة ، فالإنسان في ذاته جوهر لا يتغير، وكذلك أحاسيسه ومشاعره، وما يتغير هو صورة التعبير التي تختلف باختلاف اللغة أو الثقافة أو التكوين.

ليس من قبيل الصدفة ولا من باب التصنُّع والتكلُّف أن تسيل عيون الشعراء الأبناء دموعا غزارا على آبائهم، فهم يتزلون منهم منزلة النفس كيف لا ؟ وقد انطفأت شعلة حياتهم،تلك الشعلة المتوقدة التي ظل نورها يسطع وشعاعها يتألق لوقت غير قليل، فجاءت المراثي تحمل سمات وظواهر نجدها تتجلى في تعبيراتهم عن عاطفة قوية وآهات محرقة وتأثر بالغ فجاءت قرائحهم بكلام كله حنان ورقة وتمجيد ووفاء.

ومن بين الشعراء الذين نسجل آثارهم، الشاعر عبد الغفار، الذي ترك موت والده في نفسه مسافات فراغ، فراح يعبر عن إحساسه بالفاجعة، محاولا تجسيد وقعها عليه بقصيدة عنوانها " وفاة الوالد في غياب ولده " يظهر فيها مستسلما لليأس والعجز، وهو شعور قاتل لا يجعل للحياة معنى في غياب الأحبة فتستحيل إلى عالم سوداوي موحش.

فكما هو واضح من خلال عنوانها فالقصيدة تفتح مساحات كبيرة للحزن العميق الذي لا يمكن أن نحسَّه ونعيشه كما يحسَّه ويعيشه الشاعر. ونظرة بسيطة إلى طبيعة العنوان نجده يتكون من مقطعين (وفاة الوالد، وغياب الولد) فهذان المقطعان يتولد عنهما ثلاث صور: الوفاة، الأب، الغربة. وكل صورة من

هذه تطرح صوراً عديدة من صور الحزن والألم، وتفتح جراحا مريرة . صحيح أن الدالة المباشرة لهذه الكلمات وصلت ذهن المتلقي، لكن هل هذه القوالب اللغوية بإمكانها أن تنقل إلينا نوعية الحزن الذي يعيشه الشاعر؟ الإجابة بالتأكيد سوف تكون بالنفي، وذلك لأن الكلمات مهما كانت موحية فهي لا تستطيع أن توصل إلينا ما يحسه ويشعر به الشاعر، وبالتالي فهي في كثير من الأحيان لا تنقل لنا الواقع الشعوري، في صورتها السليمة. فالتدفق الشعوري الذي يسكن الشاعر لا يمكن أن تجسده الكلمات، فالألم الذي يعيشه ليس هو نفسه الذي يصلنا، فما يصلنا هو صورة الألم في لغة مجردة، فاللغة إن هي نقلت لنا صورة الألم فهي عاجزة عن إيصال الألم نفسه.

ومن ناحية أخرى فإن طبيعة المتلقي تساعد أيضا على تحديد مستوى وقع صورة الحزن والألم، وذلك لتباين مستويات الاستقبال لدى الجميع. وإذاً فالاستجابة الشعورية أو السلوكية تتباين تباينا ظاهرا. صحيح أن الإحساس والشعور واحد عند الجميع، لكن إيحاءات اللغة ليست واحدة الأمر الذي يحدث تفاوتا عند الناس، فلفظ الغياب في ظاهر معناه يبدو واحدا عند جميع الناس، لكنه ليس كذلك في واقع الأمر. فأنت ترى الشخص الذي عانى ويلات الغربة يستجيب للكلمة بكل أحاسيسه ومشاعره لما تركته فيه الغربة فتراه يذوب ويذوب إراديا أو لا إراديا. وإذا أردنا التدقيق فإنه يجوز لنا القول إن كلمة الغربة لا تؤدي التأثيرنفسه حتى عند هؤلاء، وذلك لأن الغربة كحياة تختلف من شخص لآخر، لنصل في الأخير إلى حقيقة، وهي أن اللغة مهما وصلت إلى درجة من الرقي والفاعلية في التعبير تبقى مجرد وعاء ضيق. من هنا نقول إن عنوان القصيدة مهما وصلت دالته إلى أذهاننا فإننا نبقى عاجزين عن إدراك حقيقة الشعور الذي يعيشه الشاعر.

وبعيدا عن العنوان نجد المرثية تبدأ بمطلع بسيط وعظيم في الوقت ذاته، فلقد استهل القصيدة بمقطوعة حزينة يُظهر فيها جهله لوفاة والده، فلقد كان

مسافرا وبعد غياب عاد وهو متشوق أشد الشوق لملاقاة والده، لكنه يفاجأ بمجرد دخوله البيت أن شيئا ما قد حدث، ودلائل ذلك تغيّر الجو الذي كان يجده وقت قدومه، فلقد كان والده يستقبله ولم يحدث هذا كما كان دخوله البيت يتم في جوّ من الفرح والسعادة، بحيث تذبح الشاة وتتعالى زغاريد النسوة ويحضر الجيران، وهذا أيضا لم يحدث. ووسط هذا الجو الكئيب الغريب يسأل عن الذي حدث ولا يرد له سؤال ظنًّا منهم أنه يعلم الخبر، وهو بين أخذ ورد يدقُّ الباب، وبسرعة البرق يذهب ليفتح الباب كي يلاقي والده، لكن ظنّه قد خاب فلقد قدم عمّه ليسلّم عليه، وبعد السلام جاءه الكلام الذي نزل عليه نزول الصاعقة التي أذهبت رشده يقول:

كُنْتْ امْسَافِرْ بَعَدْ غَيْبَه أنَا وَلَّيتْ وَامْعوّلْ بَابَا انْشُوفُو بَعْيَانِي[4]
امْعَ الْبَابْ أحْبَابْ قَلبي هَانِي جَيْتْ سَكْتُو جَمْلَه حَدْ مَا بَا يَلْقَانِي[5]
مَا هُو عَهْدِي هَكْذَا نَدْخُلْ لِلبَيتْ بَابَا ضَارِي هُوَ يَتْلاقَانِي[6]
وَالعَهْدْ الّلي فَاتْ نَدْخُلْ بَتْزَقْرِيتْ الشّا مَدْ بُوحَه أوتْحَضَرْ جِيَرانِي[7]
امْعَ الَلحْقَه خَاوْتِي عَنُّو سَقْسَيْتْ قَالوا سَامَعْ غَيْرْ فِينَا بَلْعَانِي[8]
قُلتْ امْسَافِرْ هَكْذَا فِي القَلبْ نْوَيْتْ يَفْرَحْ بِيَّ كِيعُود أو يَلْقَانِي[9]
حِيْن انْدَقْ البَابْ بِالعَجْلَه فْزّيتْ وَالشّطّنْتْ أعْلِيه لهْبَتْ نِيرَانِي[10]
الْقِيتُو مَا هُوشْ هُوَ غَيْرْ أشْقَيْتْ هَذَا عَمِّي كِي اسْمَعْ بِيَ جَانِي[11]
كِسَلّمْتْ أعْلِيهْ بِالْخَفْ اتْكَاكَيْتْ سَقْسَيْتُو عَنْ عَزّ قلبي دَخْلانِي[12]
رَدْ اعْلِيَّ قَالْ رَاجَعْ غَيْرْ اشْتَيْتْ صَبّرْ قَلْبَكْ يَا ابْنِي عزّكْ فَانِي
إعَظَمْ أجْرَكْ يَا ابْنِي فِيمَا حَبَّيْتْ وَابَّيَكْ رَفْدُوه لابسْ لكْفَانِي
يَا وَلْدِي هَذِي ابْرَيَّه كَانْ ابْغَيْتْ مَنْ عند الْمَرْحُومْ بهَا وَصَانِي

يعطي الشاعر في هذه الأبيات صوراً في معانيها وصف حالة من أجمل الأوصاف التي تعبر عن حيرة النفس وتمزقها، إنها حالة قاسية مر بها الشاعر، تتمثل في دهشة وحيرة من خبر فاجأه، فمنذ الأبيات الأولى نلمس طبيعة أبعاد الجو النفسي، وكأنها المفتاح الذي بواسطته نكتشف عالم الشاعر القلق المتوتر فلقد اعتمد مفردات لها القدرة على الحركية والتجسيد ونقل المحسوس مثل: "امسافر"، "غيبة" "امعول"انشوفو"، "بعياني"، "امع الباب يتلقاني" ندخل بتزقريت"، "الشا مذبوحه" ... ، فهذه المفردات وغيرها تجعلنا نقول بأن الأبيات الشعرية خلت من أية صورة تقل فيها القيمة الفنية والسر في ذلك - كما أرى - هو الصدق في التعامل مع الألفاظ والعفوية الشعرية والابتعاد عن الإسفاف. فهذا تشكيل لغوي معبِّر بما يفيض به من دلالات وإيحاءات ثرية. وغير خاف ما للفظ من أهمية في تشكيل الصورة الأدبية، فتلك الألفاظ والجمل تدل على شحنات عاطفية جياشة وعلى إخلاص قريحته وخصوبة موهبته.

ومن الأمور التي تستوقفنا في هذه الأبيات أسلوب النفي الذي يظهر في البيت الثالث : (ما هو عهدي) وهو أسلوب يشير إلى ما ركب نفسه من هول الفاجعة، وبالتالي فإن الشاعر مدرك تمام الإدراك للاستخدامات الشعرية. بعد ذلك يتحول الشاعر إلى وصف حالته الكئيبة ، وما ألمّ به بعد سماعه الخبر في قالب شعري تعبر ألفاظه عن أسمى آيات الحزن والألم ، يقول:

آخُوتِي مَنْ دَا الْخْبَرْ رَانِي جَنَّيـــتْ دَمَّرْنِي هَذَا الْخْبَرْ حِيْنْ أصْفَانِـــي

افْتَحْتْ الْجَوَابْ بِالْعَجْلَه وَاقْرَيـــتْ دَمْعِي مَطْرْ اغْزِيرْ حَمْلَتْ وِدْيَانِي

لقد فارق عبد الغفار صبره عندما ودعه أبوه وداعا لا أوبة بعده إلى يوم الدين، فطارت نفسه شعاعا. وأظنه قد نجح في التعبير عن حالته حيث أعطى البيتين صياغة فنية توحي بذلك الألم، ففي موقف اكتشاف الحقيقة والاصطدام العنيف يأتي الشاعر بألفاظ تنضح بالمرارة والألم العنيف. ففي البيت الأول

يوظف كلمتي: "جنيت ودمرني" وغير خاف ما للكلمتين من مدلولات تنأى بهما عن مدلولهما المعجمي المحدود. فالشاعر عبد الغفار هنا لا يتوجه إلينا بالكلمة ذاتها بل بالظلال المحيطة بها، وبالأجنحة المركبة في الكلمة.

هذا إلى جانب التكرار الذي نلمسه في البيت الأول " ذا الخبر ، هذا الخبر " وهو تكرار من شأنه أن يعمّق من تأثير الصورة أو العاطفة، فيساعد على مضاعفة الإحساس بهول الفاجعة. ثم لاحظ موقع الكلمة " ذا الخبر"في البيت من حيث التقديم والتأخير، فلقد كان بإمكانه أن يبني البيت على الشكل التالي:

آخُوتِي مَنْ ذا الخْبَرْ راني جَنَّيْتْ   هَذا الخبر دمرني حين أصفانـي

حينها سيكون البيت سليما والمعنى واضحا، لكنه سيكون أقل جمالا فما اعتمده الشاعر يدل على حسن الصياغة والتمكن من الكتابة الشعرية، فهو في خضمٍّ جراحه إلا أنه التفت إلى هذه الجمالية، وأراه قد أحسن ووفق.

وهناك أمر تنبغي الإشارة إليه يخص كلمة " آخوتي" فهذه الألف الممدودة في أول الكلمة تستخدم عادة للتنبيه والإشارة إلى أن ثمة أمرا جللا قد وقع، وبمجرد إحساسنا بهذا المد تتسرب إلى دواتنا نغمة حادة مدوية توحي بعدم تقبل الذات للخبر وفكرة الفراق، كما توحي أيضا بأن ذات الشاعر تصرخ معبِّرة عن انهيارها وتمزقها. وهذا ما يجعلنا نقول بأن الإحساس بالفراق ظاهرة صوتية ملموسة،كأنها صرخة حزينة يردد الفضاء أصداءها . أما البيت الثاني فهو استمرار للشعور ذاته، وهو شعور بالضياع والإحباط. ولتحقيق ذلك استخدم ألفاظا أسيرة مثخنة توحي بالعدم مثل: "دمعي"،"مطر"،"الغزير"، "حملت وداني."

وبعد ذلك راح شاعرنا عبد الغفار يحدثنا عن الوصية التي تركها له والده، وهي تعد وصية غير عادية بالنسبة إليه، لأنها لم تأت في ظروف عادية، فبعد البسملة والصلاة على النبي(ص) يبدأ بطرح جملة من الصُوَّر والمعاني التي

نلمس في كل واحدة منها حنان وعطف الأبوة، فتنطلق من أعماقه زفرة محرقة تعبّر عما يذيب كبده من وجد، فوالده يخبره بأنه لبى نداء العلي القدير وانتقل إلى جواره وعليه هو أن يحل محله في البيت فيرعى إخوته، كما يذكره بالمتاعب والصعاب التي لاقاها في تربيته ، وكم كان يتمنى رؤيته قبل وفاته، كما يطلب الدعاء له. يقول:

بَعْدْ الْبَسْمَلَه أعْلَى النّبي صَلّيــتْ والصّلاةْ أعْلِيهْ ذا نُورْ أعْيَانِـيَ
يـا عَزِيزي يَا ابْنِي يَا ضَوّ الْبَيــتْ انْبَقّيكْ أعْلَى خَيرْ مَكْتُوبِي جـانِـي[13]
اتْهَلّى فـي خاوتَكْ رانِي صَدّيــتْ رايَحْ امرَوّحْ ما اتْزِيدَشْ تّرانِـي[14]
في تَرْبيتّكْ يا ابْنِي وَاشْ حالْ أعْيِيتْ بَعْدْ الْكُبْرْ انْشُوفْ وَاشْ كُنْتْ انْعَانِي
اخْدَمْتكْ خَدْمَه أو عُمْرِي مَا مَلّيتْ مَا يَرْضِينِي فانْشُوفَكْ زَهْوَانِـي
آخِرْ لحْظه يـا ابْنِي وَاشْ اتْمَنّيــتْ شَوْفه مَنّكْ بَاهْ يَهْدَى تّشْطانِيبِي[15]
يا وَلْدِي في غُرْبْتَكْ وَاعْلاهْ ابْطِيتْ خافِي وَحْشَكْ جَاحْدُو بَيْنْ اكْنَانِي
الْكَبْدَة حَرْقتْ مَا الدّمُوعْ أنا جَفّيتْ وبَسْ فُمّي زادْ لـَهْوَتْ لِسَانِـــي
أنا مُتْ أو رَادْ لِي ربّي خَلّيتْ وَلْدِي راجَلْ راهْ يَخْلفْ مَكَانِـــي[16]
اتْهَلّى وَوْصَايْتِـي عَلبْنَـا ويـــتْ مَنْ غَيْرَكْ لَا حَدْ مَنْهَمواذْكُرْنِــي
في خِتّامْ ابْرَيْتِي وَاعْلِيكْ ارْضَيْتْ نَعْتْ النّخْلَه غارْسَكْ في بُسْتَانِـي

إنّ ما يزيد في رقة الأبيات وعمق تأثيرها، ما جاء فيها من معان تنم عن الحزن العميق عندما كان الأب يوصي ابنه. وأظنه قد أحسن توظيف الألفاظ الدالة كقوله: "يا عزيزي"، "يا ضو البيت"، "انبقيك أعلى خير راني صديت"، "رايح امروح"، "ما اتزيدش تراني"، "واش حال أعييت...."فالمتبحّر بخياله في مكنون هذه المعاني تهزه ألوان مختلفة من الحزن والألم، فهي صور تلفها

عواطف نبيلة وتحركها لوعة الفراق الأبدية، وما أصعب أن تكون العواطف صادقة نابعة من الأعماق، فتصب في أعماقنا وتحرك فينا الكوامن المتشوقة إلى حرارة البوح الشجي. وكم يلمس الإنسان في ذاته استعدادا لسماع المزيد من الأشعار الحزينة التي تفيض ألما وحسرة، وكأن في سماعنا لها تطهيرا لذواتنا، فالواحد منا يستقر بداخله بركان هائج من الحزن والألم ينتظر اللحظة لينفجر وتنفجر معه الحياة.فالعاطفة الحزينة تجلت واضحة في كل مقطع من المقاطع التي وظفها الشاعر، ولنأخذ مثلا البيت الثاني عندما يقول في شطره الأول:

يا عَزيزي يا ابْني يا ضَوْ البَيْتْ

لنلمس المعنى واضحا في ذلك التكرار الشجيّ لمدلولات الابن، فهذه الألفاظ الحبيبة : "ياعزيزي"، "ابني" "ضو البيت"، كلها تفيض بسيل من العطف الأبوي.

وما زاد من نجاح هذا البيت، ذلك الاستهلال عندما استعمل النداء ليدل على نوع من المونولوج إذ « مما تحسن به المبادئ أن يُصوّر الكلام بما يكون فيه تنبيه وإيقاظ لنفس السامع » 17

وفي آخر المقطع نجده يلخص الوصية في بيت واحد عندما يقول:

في خِتامْ ابْرَيْتِي وَعْليكْ أرْضَيْتْ نعْتْ النَّخْله غارْسَكْ وَسْطْ اجْنانِي

يشبه الشاعر ما تركه والده ببستان وابنه بمثابة نخلة تتوسطه. وغير خاف ما للنخلة من معان، فهي رمز للصحراء، أي رمز معبر عن البيئة التي تعرف بها منطقة بوسعادة حيث يقيم الشاعر، وهذا يدل على مدى ارتباط شاعرنا ببيئته، كما يدل على أصالته،كما أنها ـ النخلة ـ ترمز للمقاومة، وهذا الذي يريده الأب لابنه، أن يقاوم متغيرات الحياة يصون بيته ويحمي عرضه. كذلك فالنخلة بطولها ترمز للشموخ. إلى جانب هذا. فالنخلة بخضرتها الدائمة ترمز

للاستمرارية وللخير والعطاء. لقد أجاد عبد الغفار في توظيفه النخلة، فبمعانيها المختلفة تنقلنا بعيداً عن حدود القصيدة ونصّها المباشر. لقد أدرك الشاعر الشعبي ما في الرمز من امتلاء، فراح ينهل منه، مما أثرى تجاربه وأمدها بالخصوبة والتنوع. فالرمز كما يقول أدو نيس هو «اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة، أو هي القصيدة التي تتكون في وعيك بعد قراءة القصيدة، إنه البرق الذي يتيح للوعي أن يستشف عالما لا حدود له»[١٨] عموما فهذه الصورة - صورة النخلة - تعد لوحة فنية تتشابك فيها الخطوط المتباينة والأبعاد التي تتجمع وتشكل ملامح الشخصية التي أرادها الأب لابنه. ومن جانب آخر فإن توظيف الشاعر للفظ النخلة، يوحي بمدى العلاقة بين الشاعر والطبيعة فهذه - الطبيعة - تعد رافدا عميقا من روافد التجربة الشعرية وإن اختلفت مواقف الشعراء منها بحيث يذهبون في توظيف مظاهرها مذاهب عديدة. فهناك من يغازلها مغازلة سطحية وهناك من يشركها في آلامه وأحزانه أو أفراحه، وهناك من يندمج فيها اندماجا كليا، وهذا الاندماج يسمى بالفناء الوجداني.

يتحول الشاعر بعد ذلك لرسم لوحة فنية أخرى تعكس وضعا جديداً، لكنه لا يخرج عن حالة الحزن والألم، فما أن انتهى من قراءة الرسالة حتى غمره بكاء شديد، ومع ذلك يحاول السلوى والنسيان. لكن هيهات، فما يكاد يتذكر الفاجعة حتى يتجدد حزنه وتضطرم نيران الأسى بين ضلوعه. فيقول:

قبّلْتْ الجَوابْ طبّقْتُو وَابْكَيْتْ   حَاوَلْتْ النّسْيانْ دَمْعِي غطانِي

حَاوَلْتْ النّسْيانْ بالنَوْمْ اتّكَيْتْ   قابَلْنِي خِيَّالْ بابا نـــادَانِي

إذاً فلقد حاول أن يكتم عواطفه ويلجأ إلى النوم حتى يرتمي في أحضان النسيان علّه يخفف شيئا من حالته، لكن الذي حدث هو أن صورة والده قابلته فهزّت كيانه، وكان ذلك دليل حضور الغائب فتضاعف همّه وازداد غمّه واضطرمت النار في قلبه. لقد أجاد شاعرنا في تحقيق الصورة الدالة عندما

اعتمد التكرار ليساعد من مضاعفة صورة الحزن فتكرار كلمة النسيان دليل على شدّة التذكر والحضور العاطفي، كما تشكل دليلا على وعي الشاعر لحالته محاولا الخروج منها.

ومما زاد من همه وأوقد شعلة الحزن في أحشائه أنه ما يكاد ينسى حتى تهاجمه الذكريات وتسكنه وتستولي عليه، لقد تذكر كيف كان والده يشاركه الأفراح والأحزان، وكيف أن الأكل والنوم لا يطيبان إلا معه، وإن هو سافر أتاه بما يشتهي، يقول:

وانْفكّرتْ امْعاهْ بابا واشْ عَدّيْـتْ　　　كان امْشارْكْنِي افراحِي واحْزانِي
مَا تْخلالو مَاكْله غيْرْ إلى جَيْـتْ　　　مَا يَسْتْطيَبْ نوْمْ قاإلى سَمَانِـي
يَتْحَيَّرْ ويضِيقْ لكَـانْ اتْنوّيْـتْ　　　مَا يَهْدَالو بَالْ قاإلى رَضَّانِـي
إذا سافرْ جَابْلي قا وَاشْ حَبّيْتْ　　　يَتْوَحَّشْنِي مَايْ طِيقشْ يَنْسَانِـي
ذا دَلَالْ اخْوتِي فِيهْ تْرَبَّـنْتْ　　　بابا بَيْتْ العَزّ فِيهَا رَبَانِـي
نْتْفكّرْ في كُلْ مَضْرَبْ فِيهْ امْشَيْتْ　　　ذْا السَّاحَاتْ اجْمِيعْ فِيهَا مَشَّانِي

إنها ذكريات صاغها شاعرنا في أبيات تقطر حزنا وألما، حاول فيها أن يرسم لنا صورة حية عن الفقيد مبينا عمق العلاقة بينهما في قالب شعري جميل، لقد كان كريما، وهادئا، وعطوفا. فرجل هذه صفاته وخصاله لا بد من أن أي إنسان عاش معه أن يبكيه ويتأسف لموته، وإذاً فلا غرابة من أن تظهر ذات شاعرنا وهي في حالة ضعف ووهن بعد أن فارقت زمن الحب والسعادة والاستقرار وانتقلت إلى زمن الحزن والألم.

إن ارتماء الذات في أحضان الذكريات له دلائله، فمن خلالها يسعى الشاعر لتحقيق عالم غير محزن، فيعيش لحظات سعيداً بما يتذكره من أمور مفرحة، حتى وإن كانت هذه اللحظات قصارا، إلا أنه لم يستسلم إلى الحزن استسلاما

تاما، بحيث سرعان ما يدرك رشده ويعود إلى جادة صوابه ويستسلم لقضاء الله،فيذكّر نفسه أنه هو أيضا ميّت، فالموت يدب إلى الناس في خفاء، فيصيب القريب والبعيد والصغير والكبير، فالموت هو الحقيقة الحقة التي لاشك ولا خلاف فيها. فالدنيا بكاملها لا قيمة لها فليست إلا كغفوة حالم، أطايبها إلى انتهاء، وملذاتها إلى فناء، فليس إذاً في دنيا الناس ما يدعو إلى التعلق بها، يقول:

يا قَلْبِي بَرْكَاكْ عَنِّي رَاكْ اجْنَنْيِتْ   وَلْحَيّ إمُوتْ حَتَّى أَنْتْ َثانِي

فالشاعر هنا يؤكد الحقيقة التي لا يجد المرء منها ملجأ ولا وزرا، فرحيله مؤكد، وإقامته في الدنيا إلى حين ، فهو ليس إلا كالظل الممتد وقت الضحى الذي لا يفتأ أن ينحسر.

وأخيرا ينهي القصيدة بالثناء على النبي محمد صلى الله عليه وسلم، ودون أن ينسى ذكر اسمه ومقـر إقامته، يقول:

وَالصّلَاةْ أعْلَى النّبِي بهــا تْمَّيْتْ   هُوَ سَاسْ أعْلِيهْ نَاصَبْ بْنْيَانِي

دْ عَبْدْ الْغَفّارْ جَايَبْ كَمْ مَنْ بَيْتْ   وَالسُّكْنَه فِي بُوسَعَادَة عْنْوَانِي

عموما فإن هذه المرثية بمثابة تعبير واضح عن خلجات النفس الإنسانية، ظهر الشاعر فيها ملتهب الجوانح مكسور الخاطر، مهزوز الفؤاد، حرص فيها على تصوير حزنه وألمه على والده بعفوية تنمّ عن صدق عباراته، فجاءت جمله سهلة سائغة بريئة من التكلّف والافتعال، واضحة تفهم بسهولة ويسر وتلك من خصائص الرثاء الناجح، حيث ينبغي في الرثاء « أن يكون شاجي الأقاويل مبكي المعاني مثيرا للتباريح وأن يكون بألفاظ مألوفة سهلة...» [١٩] هذه إذاً واحدة من قصائد عديدة قيلت في هذا الاتجاه، أي رثاء الأبناء للآباء، كما هي أيضا كثيرة المراثي التي توجّه بها الآباء لأبنائهم.

الهوامش:

١- رجاء النقاش: أبو القاسم الشابي، شاعر الحب والثورة، دار المريخ للنشر، المملكة العربية السعودية ١٩٨٨ ص،٥٠
٢- نفسه: ص،٧٦
٣- شوقي ضيف: فن الرثاء، دار المعارف مصر ١٩٥٥ ط ٢ ص ٩٩
٤- وليت: أصبحت. أمعول: أنوي.
٥- حد: أ حد. يلقاني: يجبيني.
٦- ضاري: متعود.
٧- اللي : الذي. فات : الماضي. يتزقريت: بالزغاريد. الشا: الشاة
٨- اللحقة : الوصول. عنو: عنه. سقسيت: سألت.
٩- كيعود: عندما يعود. يلقاني : يجدني.
١٠- بالعجلة : على عجل. فزيت: نهضت. الشطنت: ازداد شوقي .
١١- ماهوش: ليس. جاني : جاءني.
١٢- اتكاكيت: فشلت.
١٣- ضو البيت: ضوء البيت.
١٤- اتهلى: راعي . صديت: مت.
١٥- تشطاني: حيرني.
١٦- رادلي: أراد لي .
١٧- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، دار الغرب الإسلامي، بيروت،د ت، ص ٣١٠
١٨- أدونيس: زمن الشعر. دار العودة بيروت،١٩٧٢ ص١٦٠.
١٩- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء ، ص٣١٥

المصادر:
١- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، دار الغرب الإسلامي، بيروت،د ت .

المراجع:
١- أدونيس: زمن الشعر. دار العودة بيروت،١٩٧٢
٢- رجاء النقاش: أبو القاسم الشابي، شاعر الحب والثورة، دار المريخ للنشر، المملكة العربية السعودية ١٩٨٨
٣- شوقي ضيف: فن الرثاء، دار المعارف مصر ١٩٥٥ ط ٢



تأزُّم الواقع وظاهرة الكُدية في الشعر العبّاسي

د. فاطمة الزهراء عبد الغفار علي الموافي (*)

مدخل

تتمخَّض البيئة والواقع المعيش – في الأغلب الأعم - عن ظواهر أدبية ، حيث تنبني هذه الظواهر على إفرازات ذلك الواقع من الأحداث والوقائع الحياتية التي تولّد أنماطاً من الأدب والاتجاهات الفكرية والفلسفية – بل الحياتية – التي تنعكس على الأدب ، وفكر الأدباء واتجاهاتهم الفكرية والتعبيرية في مجالات الأدب المختلفة ، شعراً ونثراً .

وفي ظلّ مثل هذه الظروف الحياتية ، ونتيجة ما قد يعيشه الواقع والناس من متغيرات وأحداث ، أو ما يعيشه أيُّ مجتمع من تواصل فكري أو ثقافي أو لغوي مع أقوام أو شعوب أخرى ، ونتيجة لما ينتج من احتكاكات على صُعُد الحياة بعامة، تظهر بعض المؤثرات التي تتوالد معها اتجاهات نابعة من أحد مجالين اثنين أساسيين ، أولهما الإفرازات الواقعية من الواقع نفسه ، والثاني منهما يأتي من واقع مغاير قادم أو دخيل ، بفكره واتجاهاته وعاداته وتقاليده ومفاهيمه الاجتماعية والثقافية وغير ذلك .

(*) أستاذ النقد الأدبي المساعد – كلية اليمامة - الرياض

إنَّ العصر العبَّاسي هو من أكثر عصور الأدب العربي على مدى تاريخه الطويل الذي تأثر تأثراً كبيراً بمثل هذه المتغيرات ، وتلك المؤثِّرات الداخلية والخارجية ، حيث لعب التأثير الثقافي الوارد على ذلك المجتمع دوره الكبير والمهم في خلق نماذج لفكرٍ وأدبٍ عربي جديد ، وظهور أنماط من السلوك الاجتماعي والحياتي التي قد تكون متوافقة – بشكل أو بآخر – مع واقع التغيرات التي أصابت المجتمع والإنسان – على حدٍّ سواء – ومن ذلك بروز ظاهرة الكُدية، بوصفها إفرازاً لكثير من الظروف الاجتماعية والثقافية واللغوية والحياتية – بشكل عام – كما يرد ذلك في ثنايا بحثي ، حيث كان لهذه الظاهرة كبير أثر في تلك الحياة وتوسيع دائرة التأزُّم الاجتماعي والثقافي، ومن ثمَّ كان لها دور مباشر – أيضاً – في واقع الحياة الأدبية ، وهذا هو محور اهتمامي في هذا البحث .

لقد امتزج شعراء الدولة العباسية مع بيئتهم ، بتناقضات الثقافات فيها ، ومن ثمَّ في ظلِّ تعدد الاتجاهات الفكرية وتنوع اللغات وتعددها – أيضاً – أضف إلى ذلك ما أصاب الحياة الاجتماعية من متغيرات ومستجدات ، بفعل تداخل الشعوب ، وكان دور الشعراء بارزاً في تجسيد هذا التباين في تلك البيئة، فظهرت اتجاهات الأدباء وأفكارهم ، وعكسوا ، كلٌّ في إطار اتجاهه الشعري ورؤاه الخاصة ، صورةً حيَّة نابضة لذلك المجتمع .

التأزُّم الاجتماعي

لعلَّ أكثر ما تميَّز به ذلك العصر على الصعيد الاجتماعي – تحديداً – ظهور الطبقية في المجتمع العبَّاسي ، فحين كان هناك أناس يعيشون في ظلِّ رغد العيش ورفاهية الحياة ، كان هناك أناسٌ آخرون يعيشون في ضنك الحياة وعوزها ، ومن ثمَّ كان هذا التباين الطبقي مجالاً مهماً للأدباء والشعراء لأن يعبِّروا عن رؤاهم وأفكارهم وقناعاتهم تجاه ما يرونه ، وما يعايشونه في مجتمعهم .

لقد عاش كثيرٌ من أفراد الطبقة العالية في المجتمع العباسي يسعون لكسب المراتب العليا ، والوصول إلى أعلى مراتب الحياة الاجتماعية ، مقلّدين بذلك طبقة الخلفاء والوزراء ، في مسكنهم ، وملبسهم ، وطعامهم وشرابهم . حول هذا الجانب يتحدَّث أحد الباحثين بقوله :

" وقد جمعت دور السلاطين من البويهيين والوزراء الكبار من الأبَّهة مبلغاً يصدق عليه ما تُصوِّره الأحاديث والأسمار وقصص ألف ليلة وليلة " (١) .

ثم يقول الباحث حول الجانب نفسه ، ملخِّصاً بعض جوانب من واقع تلك الفترة:

" وكذلك كان حال عمَّال الدولة وموظّفيها يستغلّون مناصبهم في الإثراء والتمتُّع بأسباب الحياة والترف ، على حساب عامَّة الناس " (٢) .

وأمَّا على صعيد الشعر – تحديداً – فقد تبارى الشعراء في وصف مظاهر الترف التي كانت سمة من سمات العصر العبَّاسي ، ومن هؤلاء عليٌّ بن الجهم، حيث يصف أحد قصور بني العبَّاس بقوله :

" صحون تسافر فيها العيون وتحسر عن بعد أقطارها

وقبَّـــة مُلكٍ كأنَّ النجـو م تُفْضي إليـــها بأسرارها

لها شُرُفَاتٌ كـــأنَّ الربيـع كساها الريـاض بأنوارهـا

نظمن الفسيفس نظمَ الحُليِّ لعـون النســاء وأبكارها "

إلى أن يقول :

وفوَّارةٌ ثأرها في السمـــاء فليســت تُقصِّـر عـن ثأرها

تَرُدُّ على المُزْن ما أنــزلت على الأرض من صوب مدرارها " .

في الجانب الآخر من الحياة نرى صورة مغايرة ؛ حيث البؤس والشقاء وضنك العيش ، إذ تعيش فئة عريضة من الناس حياة يكتنفها الضياع والتوتر والصخب النفسي ، يحيون حياة تفتقد لأبسط وسائل الراحة والطمأنينة الاجتماعية ، ولعلَّ هذا الجانب على ما فيه من ضيق وحاجة وتعاسة ، قد كان مجالاً مهماً من مجالات التعبير الفني عند كثير من الشعراء الذين كانوا يحسُّون وجع هؤلاء ، ويعيشون مأساتهم الحياتية ؛ فهم المرآة العاكسة لحقيقة واقع الحياة في تلك الفترة .

ضمن هذا السياق نقرأ نموذجاً شعرياً لجحظة البرمكي ، وهو يصف في صورة واقعية حقيقة هذا الجانب المظلم البائس من الواقع الاجتماعي في تلك الفترة ، إذ يقول :

" إنِّي رضيت من الرحيق   بشرابِ تمرٍ كالعقيــــق
ورضيت من أكل السميـ   ـذِ بأكلِ مُسوَدِّ الدقيــــق
ورضيتُ من سعةِ الصحـ   ـون بمنزلٍ ضَنْكٍ وضيق "

لقد كانت التركيبة الطبقية - المشار إليها مسبقاً – سبباً في إحداث خللٍ كبير في البنية الاجتماعية في تلك الفترة ، وقد تناول باحثون كُثُرٌ هذا الجانب بالدرس والتحليل ، وأشار بعضهم إلى أنَّ المجتمع العبَّاسي – في تلك الحقبة – انقسم إلى ثلاث طبقات اجتماعية متباينة ، الأولى منها كانت الطبقة العليا ، حيث يعيش في إطارها الخلفاء والوزراء والقوَّاد والولاة ، ومَنْ يلحق بهم من الأمراء وكبار رجالات الدولة ، ورؤوس التجار وأصحاب الإقطاعات من الأعيان ، أمَّا الطبقة الثانية ؛ فقد كانت هي الطبقة المتوسطة ، التي تحوي رجال الجيش ، وموظفي الدواوين ، والتجَّار ، والصُنَّاع المتميِّزين ، في حين كانت الطبقة الثالثة هي الطبقة الدنيا التي تحوي في إطارها العامة من الناس ، من زرَّاع وأصحاب حرف صغيرة وَخَدَمٍ ورقيق ، يضاف إليهم أهل الذِّمَّة .

لقد نعمت الطبقة الأولى بخيرات الواقع وبرغد العيش ونعيمه ، كما حازت على امتيازات كثيرة ، منها جمع مال الخَرَاج لها من أقاصي الدنيا ، لتترجم في نهاية الأمر واقع الترف الذي كانت تعيش فيه هذه الطبقة ، على مرأى من كثير ممَّن ينتمون إلى الطبقة الثالثة تحديداً . ولم تكن أموال الخَرَاج – فحسب – هي ما ينعمون به ، بل ما كان يحصلون عليه من رواتب عالية ، وإقطاعات توزَّع عليهم، أضف إلى ما كانوا يحصلون عليه بوسائل غير مشروعة ، من سرقات واختلاسات ، تعطي صورة سيئة عن واقع حياة هؤلاء ، الذين غرقوا – من ثَمَّ – في ملذَّاتهم ولهوهم .

أحد الباحثين يقول في معرض حديثه عن تلك الجوانب – تحديداً - :

" وقد كشفت حفائر سامرَّاء عن طريق بناء الدور والقصور ، لا فيها – فحسب – بل في بغداد – كذلك – فقد كان يصل بين الدار والقصر ، وبين الشارع أو الدرب دهليز مسقوف يُفضي إلى فناء واسع سُلَّمٌ إلى القاعة الكبرى ... وتكثر الشرفات ، وتلحق بها بعض البساتين ، وبعض النافورات ، والبرك"(٣) .

ومن أهمِّ الجوانب التي كانت تبرز ملامح حياة البذخ والترف التي كانت تحياها تلك الطبقة ما حدث في أيَّام زواج المأمون ببوران ، ابنة وزيره الحسن بن سهيل؛ فقد ذكرت المصادر المؤرِّخة لتلك الفترة تفصيلات مذهلة عن ذلك الحدث ، وكان ما أنفقه المأمون في تلك المناسبة فوق ما يتخيله البشر ، فقد كانوا آنذاك يوزِّعون على الحاشية ضياعاً ، وآلاف الدنانير والدراهم . وفي هذا السياق يقول الطبري في تاريخه :

" لقد أعطى المأمون بوران ألف ياقوتة ، وأوقد لها شموع العنبر ، وبسط لها حصيراً منسوجاً بالذهب ، مكلَّلاً بالدُّرِّ والياقوت " (٤) .

في جانب آخر كانت هناك الطبقة الثانية في المجتمع ، وهي الطبقة الوسطى ، تلك التي كانت تُشكّلها فئة العلماء ، في الفقه والتفسير والحديث ، وقد تمتّعت هذه الفئة برواتب من الدولة ، كما كان بعض هؤلاء العلماء يعلّمون أبناء الطبقة العليا، ممّا كان يعود عليهم بالعطايا والمكافآت المجزية . وقد دخل ضمن إطار هذه الطبقة الشعراء والمغنّون ، الذين تدفقت عليهم الأموال الطائلة والجوائز العظيمة ، ممّا هيَّأهم لدخول الطبقة العليا في المجتمع، إضافة إلى هؤلاء انضم أصحاب الصناعات ، الذين كانوا يصنعون الأثاث أو الطعام أو مَنْ يصمّمون الأزياء وغير ذلك ، إلى تلك الطبقة .

أمّا الطبقة الثالثة فقد ضمّت العامّة من أبناء الشعب والرعية ، حيث يقع على هذه الطبقة مسؤولية العمل اليومي من زراعة وصناعات صغيرة وخدمة قصور، وما شابه ذلك من المهمّات البسيطة في الحياة الاجتماعية والاقتصادية . لقد كانت هذه الطبقة هي من أكثر طبقات المجتمع العبّاسي معاناةً ، ومن ثمَّ أكثرها توتراً وصخباً وتأزُماً على الصعيد الاجتماعي ، فأبناؤها هم الذين يحسون بالحاجة والعوز ، بل يحسون بمشاعر مؤلمة نتيجة ما كانوا يرون عليه أبناء الطبقتين السابقتين من نعيم الدنيا ومباهجها ، في حين كانوا هم يعانون الحرمان والضياع .

إنَّ مثل هذا الواقع الاجتماعي والاقتصادي ، كثيراً ما يخلق أنماطاً من التفكير والسلوك غير السوي ، أو لنقل غير المتناسب وقيم المجتمع ومفاهيم العدل والمساواة والتسامح وغير تلك من القيم الإنسانية السامية ، جرّاء ما يحدث في التركيبة الاجتماعية من خلل أو اضطراب .

لقد أدّى ما كانت عليه هذه الطبقة من بؤس شديد وحياة غير متوازنة اجتماعياً ونفسياً إلى نشوء أنماط من المهن والبشر ، هي – في مجملها – جديدة على الواقع – آنذاك – من ذلك القرّادون وأصحاب الملاهي الصغيرة ، الذين لقّبوا "بالطّوّافين" والمهرِجون الذين كانوا ينقطعون لإضحاك الناس من

الطبقتين السابقتين فحسب ، كما نشأت فئة المُكدين ، الذين يستخدمون حِيَلهم للحصول على المال ، وهي الفئة التي يتمحور حولها بحثي هنا ، باعتبارهم الفئة الرئيسة التي يمكن أن نقرأ في ثنايا فكرها وممارستها واقع التأزُم الحقيقي للمجتمع العبَّاسي برمَّتِهِ .

يتحدَّث أحد الباحثين ، معرِّفًا الكُدية وفئة المكدين بقوله :

" الكُديةُ من كدَى تكدية إذا سأل واستعطى الناس فهو مُكدٍ ، والكُدية حرفة السائل الملحاح ، وأصل معنى الكُدية في اللغة الشدَّة من الدهر " .

ويربط الباحث – فيما ذهبنا إليه – بين تردِّي الواقع المعيش وبين ظهور هذه الظاهرة في المجتمع العبَّاسي ، بقوله :

" فقد تردَّت الحياة الاجتماعية تردِّيًا بشعاً شنيعاً ، من شأنه أنْ يؤذي الضمائر الأبيَّة ، ويُزري بمروءة الرجل الكريم ، ويَغُضُّ من قدره . لقد بسط الفقر رُواقه ، وخيَّمتْ ظلالُهُ على سواد الشعب وكثيرٍ من خاصَّته " (٥) .

إنَّ التفاوت البيِّن بين الطبقات – سابقة الذكر- قد ولَّد واقعاً مأزوماً ، ليس على الصعيد الاجتماعي – فحسب – بل كان مشكِّلاً واقعا مأزوماً لدى المبدعين – أيضاً – باعتبار هؤلاء المبدعين ، والشعراء منهم بشكل خاص ، لسان حال الواقع في تلك الفترة . إنَّ الشعراء ، وضمن حدود طبقتهم الاجتماعية ، كانوا يجسِّدون الحسَّ الإعلامي الذي يبثُّ صورة حقيقية عن واقع حياتهم ، وحياة غيرهم من أفراد مجتمعهم ، وبقدر ذكاء الشاعر ، وقدرته على عقد مقارنات في هذا الصدد ، كان أقدر على تعميق الإحساس بالصورة الحياتية الواقعية للمجتمع كلّه . لقد عبَّر أبو نواس – على سبيل المثال – عن مشاعر الحسرة والألم التي أحسَّها في ظلِّ هذه الطبقية ، كما ضمَّن لغته الدعوة لأبناء هذه الطبقة للرضى والقناعة بما هم عليه ، فقال في بعض شعره:

"اضرَعْ إلى الله لا تضرعْ إلى النَّاس   واقنعْ بيأسٍ فإنَّ العِزَّ في الياس
واستغنِ عن كلِّ ذي قُرْبى وذي رَحِمٍ   إنَّ الغَنِيَّ مَنْ استغنى عن النَّاس"

لقد حاول الشعراء جاهدين أن يفتحوا في أشعارهم ، بوّابات الأمل أمام أبناء الطبقة الكادحة ، وكان كثيرٌ منهم لسان صدق لأبناء تلك الطبقة ، ونجح هؤلاء في التخفيف من إصر الواقع المؤلم الذي كان الآخرون يعيشون فيه ، بمعاناة وكَبَدٍ شديدين . لنقرأ نموذجاً من شعر ابن يسير ، يترجم هذه الأبعاد بروح لا تفتقد الحسَّ الإنساني وشفافية الرؤية وصدق النصح :

" لا تيأسنَّ وإنْ طالتْ مطالبةٌ   إذا استعنتَ بصبرٍ أنْ ترى فَرَجَا
إنَّ الأمورَ إذا انْسدَّتْ مسالكُها   فالصبرُ يفتحُ منها كلَّ ما ارْتَتَجَا " (٦)

وقد جسَّد كثير من شعراء الدولة العباسية ألوان الترف والحياة المرفَّهة وأشكال البذخ التي كان يعيش في كنفها أناسٌ في تلك الفترة ، كما كان شعراء آخرون قد أبدعوا صورة مغايرة لجانب أكثر قتامة وكآبة في ذلك المجتمع ، فنقلوا لنا زَخَمَاً من الصور الشعرية والمعاني العميقة التي بلورت ملامح حياة البؤس والشقاء التي كانت تحياها فئات أخرى في المجتمع العباسي . لقد أبدع أولئك الشعراء في نقل لوحات شعرية حيَّةٍ ونابضة لأفراد الطبقة الدنيا في المجتمع ، وصوروا مدى الفاقة التي كان يعانيها أناسٌ كثيرون –آنذاك – كما فعل الشاعر أبو فرعون الساسي ، الذي رسم لوحة إنسانية رقيقة في بعض شعره يصف فيها أحوال أبنائه، الذين يعانون من ألم الجوع ووجع البرد القارس ، حيث لم يجدوا ما يسُدُّ رَمَقهم ، أو يستر عوراتهم ، بما يقيهم شدَّة بردٍ أو قسوةَ قيظٍ ، يقول في بعض أبياته بلغة أقرب إلى بساطة التعبير ، وعمق الحسِّ الإنساني ، وشفافية المشاعر الجيَّاشة :

" وصِبيةٍ مثل صغار الذَّرِّ سودِ الوجوهِ كسوادِ القِدْرِ
جاءَهم البردُ وهم بِشَرٍّ بغير قُمْصٍ وبغير أُزْرِ
تراهم بعد صلاةِ العصر وبعضُهم ملتصِقٌ بصدري
وبعضُهم ملتصِقٌ بظهري وبعضُهم مُنْحَجِرٌ بحِجْري
إذا بكوا عَلَلتُهم بالعَجْرِ حتى إذا لاحَ عمودُ الفجْرِ
ولاحت الشمسُ خرجْتُ أسْري عنهم وحلُّوا بأصُولِ الجُذْرِ
كأنَّهم خنافِسٌ في جُحْرِ " (٧) .

التأزُّم الاقتصادي

لقد انعدم العدل في الحياة بعامة في الفترة التي نحن بصددها هنا ؛ حيث فقد أُناسٌ كثيرون القدرة أو الوسيلة للحصول على أرزاقهم ، في حين كان آخرون يعيشون في ظلِّ حياة اقتصادية أكثر ارتياحاً ، وطمأنينة واستقراراً ، ومع هذا الخلل في ميزان الحياة الاقتصادية ، اشتدَّت معاناة كثيرين من أجل لقمة العيش ، أو الحصول على أية فرصة عمل يقتاتون منها لحياة أبنائهم ، واتسعت – نتيجة هذا كلّه – مساحة الطبقة الكادحة في المجتمع ، وزاد فقراء المجتمع ومتسوّلوه ، وكانت معالم حياة الفقراء الشديدة مادةً ثرَّةً لكثير من الشعراء ليتخذوها سبيلهم لإبداع شعرهم ، ولعلَّ مضامين تلك الحياة ، بخصوصيتها وسماتها قد ولّدت كثيراً من الصور والتعبيرات الزاخرة بالمعاني الإنسانية الرقيقة ، على الرغم ممَّا فيها من مآسٍ وآلام .

إنَّ المعاناة الإنسانية في ظلِّ واقع اقتصادي ظالم ، ومن ثمَّ في ظلِّ ما قد يسبّبه ذلك من خلل اجتماعي وسياسي وثقافي في بعض الفترات ، وفي مجتمعات مختلفة، أنْ يفتح قنوات ممتدة ، ويؤسِّس لمجالات في التعبير والتصوير الإبداعي الأكثر ثراءً وعمقاً ، وقد لعبت المعانات دوراً مهماً في

عملية الخلق الإبداعي في كثير من المجتمعات ، حتى تشكّلت بعض الاتجاهات الأدبية ، والمدارس الفكرية والإبداعية على مساحة الفكر والإبداع الإنساني ، مع اختلاف البيئات الأدبية والفكرية ، عربياً وعالمياً ، وربط الدارسون والنقّاد – معظمهم – بين فكرة الألم والمعاناة ، بل الموت أيضاً ، وبين كثير من إبداعات مبدعين ، بقيت أعمالهم نماذج إنسانية ، تتميَّز بالعمق والشمولية ، ونشأ – في بعض البيئات – ما يُعْرَفُ بمدرسة الألم والمعاناة في الإبداع ، أو مدرسة الموت أو اتجاه الموت أيضاً ، ولعلَّ شاعر الإسكندرية المتميز عبد الرحمن شكري ، في الأدب العربي الحديث ، أنْ يكون واحداً ممَّن لُقّبوا بشعراء الموت والقبور (٨) .

لقد استطاع بعض الشعراء العباسيين تجسيد صور إنسانية واقعية لطبقة الكادحين من الفقراء والمعوزين في مجتمع ، اختلَّ فيه ميزان العدل الاقتصادي والاجتماعي – آنذاك – من أولئك العبَّاس بن الأحنف ، الذي صوَّر في بعض أبيات له صورة لمعاناة فقير ، اشتدَّ عليه بؤس اللحظة ، وألم الحاجة . يقول في هذا الصدد :

" يمشي الفقيرُ وكلُّ شيءٍ ضدهُ والناسُ تُغْلِقُ دونَـه أبوابهـا
وتراه مَبْغُوضاً ولـيسَ بمُذْنِبٍ ويرى العَدَاوَةَ لا يرى أسبابَها
حتى الكِلاب إذا رأتْ ذا ثـروةٍ خَضَعَتْ لديهِ وحرَّكَتْ أذْنابَها
وإذا رأتْ يومَاً فقيراً عابـراً نَبَحَتْ عليهِ وكَشَّرَتْ أنيابَهـا " (٩)

ومن الشعراء الذين تميَّزوا بهذا النوع من التصوير الإنساني العميق لفئة الفقراء في تلك الفترة ، الشاعر أبو الشمقمق ، الذي أجاد التصوير والتعبير ، في لوحات لا ينقصها الدقَّة والتفصيل والعمق ، إضافة إلى تميُّز شعره – في هذا الإطار – بالروح الروحانية الرقيقة . يقول أحد الباحثين عن أبي الشمقمق:

" هو أكبر شاعر صوَّر محنة البؤس في العصر العباسي " (١٠) .

ويقول آخر في الإطار ذاته :

" وقد جسَّد – أبو الشمقمق - هذا الضنك في غير صورةٍ شعريةٍ له " كما في قوله (١١) :

" أنا في حَالٍ تعالـى الـ ـله ربِّي أيَّ حـــال
ولقدْ أهْزَلْتُ حتـــى مَحَتَ الشمسُ خَيَالي
مَنْ رأى شيئاً مُحَـالاً فأنا عيــنُ المُحَال
ليسَ بي شيءٌ إذا قِيْـ ـلَ لِمَنْ ذا قلتُ ذا لي
ولقدْ أفلســتُ حتــى حلَّ أكْلِـي لِعِيالـي (١٢)

لعلَّ من أكثر الفئات شعوراً بالقهر والانهزام النفسي والاجتماعي والاقتصادي، تلك التي كانت تعيش في القرى، حيث يعمل أفرادها في مجالات الزراعة والفلاحة ، ويصعب عليهم العيش في أمان وطمأنينة ، حيث يفتقدون معها أبسط أشكال الاستقرار والراحة والسكينة ، فأجورهم مفقودة وغير متوفرة، وتكاليف معيشتهم باهظة وصعبة، ولعلَّ هذا الجوَّ الخانق المأزوم هو أحد الأسباب الرئيسة والأساسية التي خلقت فئة المُكْدين، ووسَّعت من دائرة انتشارهم في المجتمع العبَّاسي .

لقد وجدت حرفة الكُدْية – آنذاك – تربة صالحة لنمائها وانتشارها بسرعة وكثافة ، وبخاصة أنَّها ظهرت عند أفراد يتمتَّعون بقدرات تعبيرية شعرية فائقة، وإمكانات في التصوير المؤثِّر، القادر على الكسب بالحيلة الشعرية، وكان أن اتسعت دائرة ظهور هؤلاء في فترة العصر العبَّاسي الأوَّل – بشكلٍ خاص - حيث استفحال الأزمة الاقتصادية في حياة هؤلاء ، وارتفاع الأسعار – بشكلٍ عام – فكان هذا كلُّه فضاءً متَّسِعاً لقول الشعر ومخاطبة مشاعر

الناس الأثرياء ، بغية الحصول على أموالهم ، وهذا ما كانت تتَّسم به حرفة الكُدْية في أساس الأمر .

من الشعراء الذين لعبوا دوراً في هذا الصدد ، وكان يوظِّف شعرَه لهذا الغرض أبو فرعون الساسي ، وقد أوردنا له بعض أشعارٍ من قبل ، حيث يقول في بعض أبياتٍ له ، يصور مدى قسوة بؤسه وعوزه :

" ليسَ إغلاقي لبابي أنَّ لي فيه ما أخشى عليه السَّرَقـــا
إنَّما أغْلِقـــُـه كـي لا يـرى سوءَ حالي مَنْ يجوبُ الطُّرُقا
منزلٌ أوطنَـــهُ الفـــقرُ فلـو دَخَلَ الســـارقُ فيـــه سُرِقـــا "

لقد امتهن كثيرٌ من الشعراء مهنة الكُدْية في تلك الفترة ، ونجحوا في تحقيق مستهدفاتهم ممَّا قدَّموه من أشعار الكُدْية ، واستطاعوا في أشعارهم تلك أن ينقلوا لنا صُوَراً شتَّى ومتعدِّدة لحياة طبقة العامة في المجتمع العبَّاسي بشكل عام ، ومجتمع بغداد بشكل خاص ، حيث كانت تلك المدينة نموذجاً للصراع الطبقي على حقيقته ، إذ كانت الطبقة المطحونة من الكادحين الفقراء يسعون ما وسعهم الجهد وأضناهم التعب والشقاء ، من أجل راحة أبناء الطبقة الثرية . من أولئك الشاعر أبو الشمقمق – الذي سبق ذكره – حيث صوَّر كثيراً من تلك الأوجه الاقتصادية غير المتزنة ، والواقع الاجتماعي غير المتوازن ، في مثل قوله :

" ما جَمَعَ الناسُ لدنياهمُ أنفعَ في البيتِ مـن الخُبْزِ
والخبزُ باللحمِ إذا نِلْتَـــهُ فأنتَ في أمْنٍ من التُّـــرْزِ (١٣)
وقد دنا القطرُ وصبيانُنـا ليسوا بـذي تَمـْرٍ ولا أرْزِ
كانتْ لهم عَنْزٌ فأودَى بها وأجْدَبُوا مـن لبنِ العَنْـــزِ (١٤)

فلوْ رأوْا خُبْزاً على شاهِق   لأسرعُـوا للخُبْز بالجَمْز (١٥)

ولوْ أطاقوا القفْزَ ما فاتَهم   وكيفَ للجائِع بالقفـــــز" (١٦)

التأزُّم الخُلقي

لعلّه من الطبيعي ، بل الحتمي – حسبما أرى – أنْ يرافق ذلك الخلل الملحوظ في التركيبة الاقتصادية والاجتماعية خللٌ في البنية الخلقية لأبناء المجتمع ، وبخاصة إذا كان الفساد قد أصبح إحدى سمات عصر بأكمله ، أو لنقل إن الخلل الخلقي إنما يحدث في ظلّ غياب العدل ، والمصالحة مع أبناء المجتمع ، من خلال توفير العدل والأمان وتوفير سبل الحياة الحرَّة الكريمة لأبناء الشعب بأكمله ، وقد كان من نتائج ما أشرنا إليه من تأزُم الواقعين الاقتصادي والاجتماعي في العصر العبَّاسي ، أن ظهرت قيم خلقية جديدة في المجتمع ، مع افتراض صحَّة تسميتها بالقيم ، ولا يخفى على مَنْ يقرأ ملامح العصر العبَّاسي أن يلحظ نشوء تيارين اثنين متناقضين ، كانا يواجهان بعضهما ، في سلوكيات أبناء المجتمع ، وفي التعبير ، في كلّ منهما ، عن واقع يساير وجهاً من وجوه الحياة في تلك الفترة ، أو يناقضه ، وأوّل هذين التيارين كان تيار المجون ، وأمَّا الثاني ؛ فكان تيار الزهد .

أحد الباحثين يتحدَّث عن حالة المجون ، واستشرائها في تلك الفترة ، ونمط الحياة داخل القصور ، وما كان يعتور تلك الحياة من انغماس في مناحي اللهو والفسق والمجون ، حيث تُدار كؤوس الخمر ليلاً ونهاراً ، في ظلّ ما يرافق مثل هذه الأجواء من صخب الحياة ، وبُعْدٍ عن أبسط القيم الأخلاقية والمبادئ الإنسانية السامية . في هذا الإطار يقول الباحث :

" وكانت البساتين حول سامُرَّاء وبغداد تمتلئ بحانات الخمر والسماع ، وكان الشعراء والناس يختلفون إليها " (١٧) .

والغريب بهذا الشأن أنَّ جلسات الخمر واللهو لم تكن قاصرة على القصور والبيوتات الراقية – فحسب – بل كانت أيضاً في الأديرة ، التي تحوَّلت إلى حانات يرتادها العابثون والمُجَّان ، ليتناولوا الخمر من أيدي الرهبان والراهبات ، ممَّا عمَّق كثيراً من مظاهر التردِّي الخلقي في تلك الآونة ، والتي كثيراً ما كانت تتَّسع دائرة تأثيرها في الوسط الاجتماعي ، وتجذب أناساً كثيرين ، وبخاصة في أيام الأعياد ، حيث تنتشر الخمر بين الأرجاء ، وتتحوَّل البلدان إلى كرنفالات احتفالية مُبْهرة . لقد انتشرت آنذاك كثير من السلوكيات الماجنة ، مثل الخمر ، والنساء والغلمان – أيضاً - .

الشاعر محمد بن عبد المالك الهاشمي كان من شعراء تلك الفترة ، الذين تناولوا جوانب من آثار حالة المجون التي استشرت في المجتمع العبَّاسي ، فصوَّر في بعض شعره لحظات مجون عاشها في دير " سمالو " في بغداد ، حيث كان يقصده أهل الطرب واللهو والمجون ، حيث يقول :

" وَلَرُبَّ يومٍ في سمالو تمَّ لـي   فيه السرور وغُيِّبَتْ أحزانُـهْ
فتلاعبتْ بعقولنا نشواتُـــــهُ   وتوقَّدَتْ بخدودنا نيرانُـــــهْ
حتى حسِبَتْ لنا البساطَ سفينةً   والديْرُ ترقصُ حولنا حيطانُهْ " (١٨)

في مقابل هذا التيار كان هناك تيار مناقض ، مغاير ، هو تيار الزهد والتصوُّف، فقد غُصَّتْ المساجد في بغداد وسامرَّاء بالزُّهَّاد والمتصوفين ، وكأنَّ هذا ردَّة فعلٍ للتيار الأوَّل ، كما انتشرت جلسات الواعظين الذين كانوا يمثِّلون إطار الإنقاذ للناس ممَّا هم فيه من التردِّي والضياع الخُلُقي ، وما أصاب الحياة بعامة من فساد وخلل في أوجه الحياة كلّها ، وقد استحوذ هذا الجانب – كذلك – على اهتمام كثير من الدارسين والمؤرِّخين لتلك الحقبة متناقضة الملامح والظروف الحياتية . يقول أحد الباحثين بهذا الصدد :

" كان من أشهر الزُهَّاد في تلك الفترة " إبراهيم بن إسحاق الحربي " ، الذي كان من كبار المحدّثين ، ولم يكن يأخذ على محاضراته في الحديث أجراً من أحد ، إذ عَزَفَ عن كلّ متاع في الحياة ، وعاش عيشةً زاهدةً ، مبالغة في الزهد " (١٩) .

إنَّ هذين التيارين كانا من العوامل الأساسية التي ساعدت – كذلك – على ظهور ظاهرة الكُدْية ، واتّساع رقعة شعرائها ، فانتشروا في الوسط الاجتماعي، مستغلّين ما فيه من خلل على الأصعدة جميعها ، ولعلَّ أولئك الشعراء – أيضاً – قد خضعوا لذلك التباين في التيارين ؛ إذ لجأ بعضهم إلى هذا التيار ، في حين لجأ آخرون إلى التيار الآخر .

لقد وجد شعراء الكدية في العصر العبّاسي ، وبخاصة الفترة الثانية منه ، مرتعاً خصباً للتحرك والانتشار ، وتنوّعوا في سبل التعبير الشعري لديهم ، وتفنّنوا في ذلك إلى حدٍّ بعيد ، وكانوا يجيدون ابتزاز الناس من أجل الحصول على المال بالحيلة والدهاء ، معتمدين على وسائل متعدِّدة ، منها الحيل المختلفة ، في آن ، ومنها التضاحك ، في آنٍ آخر ، وقد نظم شعراء كثيرون في تلك الفترة واصفين فئة الشعراء المُكْدين ، بلغة هي أميل إلى التسطيح ، والسذاجة ، وأساليب أقرب إلى الركاكة في التعبير والتصوير ، وبتردٍ في المعاني والأفكار . من هؤلاء الشاعر أبو العبر ، الذي عاش حتى زمن الخليفة العبَّاسي المنتصر ، فقال بعض أبياته بهدف الإضحاك ، وإدخال السرور على قلوب مَنْ حوله ، حيث يقول فيها بلغة لا تنقصها ركاكة التعبير وتسطيح الفكرة :

" أنا أنا أنتَ أنـــا أيا أبو العبرنَّـــه
أنا الغبيُّ الحمقوقو أنا أخو المِجَنَّــه
أنا أحرِّرُ شعــري وقد يجي بُرْذُنَّـــه " (٢٠)

ومن شعراء تلك الفترة – أيضاً – أبو العجل (٢١) ، الذي كان معروفاً في زمانه بأحد شعراء الكُدْية ، حيث نقرأ في شعره ، كما في شعر غيره من شعراء الكدية، كثيراً من أوجه التأزُم الحياتي – بعامَّة – في العصر العبَّاسي ، وقد حصل على مالٍ كثير ، جرَّاء اعتماده على حيله الشعرية ، كما تقول سيرة حياته . يقول في بعض أبياتٍ له :

"أيا عاذلي في الحمق دعني من العَذْلِ فإنِّي رَخِيُّ البال من كثرةِ الشُغْلِ
ومُرْني بمـا أحبَبْـتُ آتِ خلافَـــــهُ فإنْ جئتني بالجِدِّ جئتُكَ بالهــزْلِ
وإنْ قتَ لي : لم كان ذاكَ ؟ جوابُــهُ لأنِّي قد استكثرتُ من قلَّـةِ العـقلِ
فأصبحتُ في الحمقى أميراً مؤمَّـراً وما أحدٌ في الناس يمكنُـهُ عَزْلِـي
وصَيَّرَ لي حُمْقِي بغـالاً وغِلمَـــــةً وكنتُ زمانَ العقلِ ممتطياً رجْلـي"

لقد أصبحت الكُدْية سبيل هذا الشاعر لأن يتحوَّل إلى سيِّدٍ مُطاع ، وقد أسبغ الشعر بالحيلة عليه الثراء والعزَّ ، ودفع به إلى كسب محبَّة الناس ورضاهم . إنَّ هذه هي الصورة التي كان يرسمها كثير من شعراء الكدية بهدف تجاوز أزماتهم الحياتية ، وأزمات الواقع من حولهم، وكثيراً ما كانوا يحققون مبتغاهم، وهدفهم ذاك .

وممَّا يثير الدهشة بهذا الصدد أنَّ الدالة التي كان يكسبها مثل هؤلاء الشعراء ، كانت تتَّسع دائرتها ، فينتشر صيتهم ، برغم قناعة المتابعين من الناس من حولهم، بحيلهم ووسائلهم غير المشروعة في كسب المال ، وكانت أسماؤهم على ألسنة الناس في كلِّ مكان ، فالحبُّ والمودة والقبول هي القاعدة التي كانوا يستندون إليها أينما حلُّوا . الشاعر أبو العجل – سابق الذكر – نفسه، يقول في أبيات ، يتضح منها أبعاد أخرى لتلك الفئة من الشعراء وممارساتهم بصورة جليَّة ، إذ يقول :

" أعَلى الحماقةِ لمْتني قد كنـــتُ مثلكَ أوَّلا

فدخلتُ مصرَ وأرضَها والشامَ ثمَّ الموصِلا

وقرى الجزيرةِ لمْ أدَعْ فيها لِحَيٍّ منـــــزلا

إلاَّ حَلَلتُ فِنـــــاءَهُ بالعقل كيْ أتَمــوَّلا " (٢٢)

الكُدْية بين الواقع والفلسفة

من الجدير بالذكر في هذا الشأن التنويه – في إجمال القول – بأنَّ شعر الكدية سار ما مسارين اثنين – حسبما أرى – الأوّل منهما التعبير عن واقع مهترئ معانٍ، فكان إفرازاً حقيقياً وفعلياً لهذا الواقع ، بتأزُّمه ومعاناة فئة عريضة فيه من وجع الضياع والعوز والحاجة ، أمَّا الثاني منهما ، فإنَّني أرى أنَّ هذا الشعر كان يمثّل حالة نفسية وفلسفية خالصة ، من حيث كونه ردَّة فعل، ليس للوجه السئ في المجتمع والمعطيات الواقعية التي ساعدت على ظهور هذا الشعر في ظلّها – فحسب – وإنَّما أحسب أنَّه شعر يمثّل انتكاسة في قيم الإنسان نفسه ، أو لنقل إنَّه جاء ليجسِّد حالة من الانتقام أو الأخذ بالثأر – نفسياً وجتماعياً وخلقياً – لدى طبقة المُكدين ، فكانت لهذا الشعر ، ومن هذا المنطلق متعدِّد الأوجه ، طبيعة الفلسفة السلوكية والرؤيوية لدى أفرادها ، حتى وإنْ كانت فلسفتها يعتريها عدم الاتزان ، أو عمق الحسِّ ، أو صخب الرؤية للحياة والواقع والناس . إنهم يمثّلون – بهذا -حالة مرضية بما تحمله الكلمة من معانٍ ودلالات ، وهم بهذا يواجهون مجتمعاً أخذ منهم كلَّ شيء ، واستولى أفراده – في فئتهم الخاصة – على مكاسب مادية ومعنوية ، فهم أصحاب الجاه والسلطان والحظوة ، والمكانة والمنصب الاجتماعي؛ فكان ذلك مولِّداً قدراً كبيراً من الحقد النفسي ، والرغبة في الانتقام ، اللذين شكَّلا قاعدة تلك الفلسفة المشار إليها ، فكان اللجوء للكدية – في رأيي الذاتي – حالة من حالات

المواجهة الخفية ، أو المقنَّعة ، التي يمكن للمُكْدين استرداد بعضٍ ممَّا يطمحون لكسبه في إطارها .

ولو نظرنا بمنظور اجتماعي وخلقي لمثل حالة المُكدين في العصر الحديث، فإنّنا كثيراً ما نواجه حالات مماثلة ، تتحرَّك من المنطلقات نفسها – المشار إليها مسبقاً – مع اختلاف في حالات التسوُّل والحيلة في كسب الأموال، ذلك لأنَّ العصر الحالي قد يكون أضفى على مثل هذه الحالة واحداً من بعدين اثنين ، أوَّلها إضفاء هالة من المكانة الاجتماعية أو المكانة الثقافية التي قد تُغلِّف حالات الكدية أو التسوُّل بمفهومه العصري ، فتبدو متحرِّكة في وضع اجتماعي راقٍ ، يذكِّرنا ببعض حالات مماثلة في عصر العبَّاسيين ، ذلك في جانب ، أمَّا الثاني فقد يكون مغلَّفاً بطابع الضياع الحقيقي ، إذ تخضع بعض الحالات للانعزال والانطواء ، ومن ثمّ تمارس الكُدْية أو الشحاذة في إطار يغلب عليه التردي الاجتماعي ، بل الضياع وفقدان وسائل العيش البسيطة ، ولكن سرعان ما يقرأ المتابع لها حقائق معاكسة ، وكثيراً ما تفاجئنا الأحداث الحياتية بقضايا تعيد للذاكرة صفحات من تاريخ ظاهرة الكدية في موروثنا القديم ، حين نقرأ عن قصص الإثراء - غير المشروع - لبعض أفراد هذه الفئة من البشر غير الأسوياء .

إنَّ ظاهرة الكُدْية في العصر العبَّاسي كانت انعكاساً مباشراً – كما سبق التنويه بذلك – لحالات التأزُّم الاجتماعي والاقتصادي والخلقي ، وأحسب أنَّ مثل هذا التأزم على مستويات الحياة المختلفة ، إنَّما هو سبيل ممهِّدة لظهور مثل هذه الظواهر ، وأكثر أشكالها حدَّة ودفعاً للاستنكار والرفض ما يمكن أن يمارسه بعض المثقفين - كما الشعراء في العصر العبَّاسي – بشكل خاص .

وبرغم ذلك فقد كان هناك وجه آخر لهذه الظاهرة ، تلك التي تمثَّلتْ في خفَّة ظلّ بعض الشعراء الفقراء الذين كانوا يعمدون إلى الكُدْية بروح صافية ، ودعابة لطيفة ، فتحت لهم أبواب العطاء في أحيان قليلة ، ولعلَّ هذا ما يجسِّد

وجهاً مهمّاً من أوجه البعد الفلسفي لهذه الظاهرة ، لما له من دور في التأثير في قاعدة كبيرة من الناس بشكل مباشر .

من أولئك الشعراء أبو الشمقمق وأبو فرعون الساسي – سابقا الذكر – وأبو الرقعمق ، وقد كانوا جميعاً ينتمون إلى طبقة الموالي . يتحدَّث أحد الباحثين عن هولاء بقوله :

" وقد عبَّر هؤلاء الشعراء عن محنة البؤس والفقر خير تعبير ، ووصفوا ما أصابهم وأصاب أطفالهم من الآم الجوع والعُرْي ، وما كانوا يتعرَّضون له من أهوالٍ في ليالي الشتاء الباردة ، دون أن تلين لهم قلوب الأغنياء القساة"(٢٣) .

وفي الإطار نفسه يتحدَّث الدكتور شوقي ضيف ، مشيراً إلى الطبقة الكادحة – وهي عريضة – في المجتمع العبَّاسي ، فيقول :

" ومن المؤكَّد أنَّ الطبقات البائسة في العصر كانت أكثر طبقاته عدداً ، وكانت تكدح وتشقى وتتصبَّب عرقاً لينعم الخلفاء والوزراء ، وعلية القوم ، وكبار التجَّار، والإقطاعيون ، بالحياة الرغدة والعيش الناعم ، غير مفكَّرين في جوع جائع ، ولا في عُري عارٍ ، بينما تتجرَّع الطبقة الفقيرة التعسة آلاماً ثِقالاً، وأهوالاً طِوالاً " .

ثمَّ يردف بالقول :

" وكأنَّما عميت الأبصار وصُمَّت الأسماع ؛ فلا بصير ولا سميع ، ولا مَنْ يُطْعِم جائعاً أو يكسو عارياً ، أو يروي ظامئاً ، وكان من أبناء هذه الطبقة مَنْ رُزِق موهبة الشعر ، فمضى يصوِّر حرمانها ، وعُريها ، وجوعها ، وظمأها ، شاعراً بما يصطلي به أفرادها من تعاسة وبؤس شديد " (٢٤) .

إنَّ ما تضمَّنه القول السابق هو القاعدة الاجتماعية والنفسية والفلسفية التي انطلقت على أساسها ظاهرة الكدية ، ولعلَّها أنْ تكون تأكيداً على ما سبق التنويه به، من حيث توالد فكرة الانتقام النفسي والاجتماعي ، لدى فئة هؤلاء الفقراء ، ومنهم الشعراء المتكسِّبون ، ولتصبح فلسفة الانتقام إطاراً لتحرُّك هؤلاء الشعراء بعامَّة ، وقد أشار بعض الباحثين إلى هذا الجانب ، بصورة غير مباشرة ، نقرأ من خلالها دلالات هذه الفكرة بشكل واضح . يقول أحد الباحثين ، في مَعرض حديثه عن الشاعر أبي الشمقمق ، وغيره من شعراء الفقر والكُدية :

" استطاع أبو الشمقمق أن يعبِّر عن بؤسه وفقره بطريقته الفنية المميَّزة ، التي لم يسبقه شاعر إليها ، فاختلطت في شعره المأساة بالملهاة ، والبكاء بالضحك ، فكان في عصره صوتاً شعريًا جديداً ، عكس لنا جانباً من الحياة الاجتماعية البائسة ، مثَّل مرحلة الانتقال الفنِّي ، الذي شهده الشعر العبَّاسي حين انتقل من الرسمية إلى الشعبية " (٢٥) .

وإذا كانت خفَّة الظلِّ عند كثير من شعراء الكُدية قد بدت في شعرهم مَعْلَماً مهمًا، ساعد على إيصال أفكارهم ومطاليبهم إلى الناس من حولهم ، وفتحت لهم قنوات تواصل وجدانية ونفسية مؤثِّرة ، لعبت دورها – كذلك – في تحقيق مآربهم ومقاصدهم ، لجمع المال ، أو الحصول على ما يقي أنفسهم وأبناءهم ؛ فإنَّ هناك من المَعالم المهمة الجديرة بالذكر في خاتمة هذا البحث ، ما يتعلَّق بلغة كثير من هؤلاء الشعراء ، وأسلوب المعالجة الفنية الشعرية لديهم ، وطرائق الطرح الإنساني لمضامين هذا الشعر ، في ظلِّ منطلقات الواقع وتأزُّمه – في جانب – وفي إطار الوعي الفلسفي له – في جانب آخر - .

إنَّ ما يمتاز به كثير من الأشعار التي تندرج ضمن إطار ظاهرة الكُدية ، هو أنَّه شعر يمكن أن نطلق عليه الشعر الجماهيري ، ولغته هي لغة جماهيرية، أو يطلق عليها بعضهم لغة الشعر الشعبي ، وهي التي يتحتَّم تمتُّعها

بالسهولة واليسر في استيعاب اللفظ ، وتقبُّل التعبيرات من أقرب الطرق وأسهلها تأثيراً في المتلقّي ؛ ذلك لإحداث ردَّة الفعل المطلوبة .

إنَّ لغة مثل هذا الشعر هي لغة الحوار والتأثير المتبادل ، والمفروض بين المبدع ، والمتلقّي ، ولعلَّ من طبيعة مثل هذا الشعر السهولة في التعبير اللغوي ، وفي توظيف أبسط أشكال البلاغة المباشرة لإحداث التأثير المطلوب، ومن ثَمَّ الاستجابة المستهدفة ، ولعلَّ مثل شعر الكُدية هو بحاجة كبيرة لاتّباع مثل هذا الأسلوب وتلك اللغة ؛ لأنَّه يخاطب قاعدة جماهيرية عريضة ، ويسعى لتحقيق استجابة محدَّدة في الوقت نفسه .

يربط أحد الباحثين بين هذا البعد الفني والنفسي والفلسفي في شعر الكدية ، والخاص ببساطة اللغة ومباشرتها ، وبين خفَّة الظلّ ، واستخدام ألفاظ عامية ، محكية ، يتخذها بعض شعراء الكُدية سبيلاً للتأثير المطلوب ، فيقول متحدّثاً عن كثرة مثل هذه الألفاظ ، في جانب ، وطرح فكرة السعي للكسب بالحيلة ، في جانب آخر ، بقوله عن شعر أبي الشمقمق ، سابق الذكر :

" كان للبيئة الشعبية أثرٌ واضح في لغة أبي الشمقمق وأخيلته وصوَره ؛ فاستمدَّ مفرداته الشعرية من أجواء البيئة الشعبية ، ونزل باللغة من عليائها ، فابتعد عن اللغة الرسمية " لغة المدح " وترك الجزالة " .

ثم يتبع ذلك بقوله :

"ولا يتمثّل الطابع الشعبي في كثرة هذه الألفاظ الدارجة – فقط – وإنَّما يتمثّل في النسيج اللغوي بصفة عامَّة ؛ فالقارئ لشعره يحسُّ بسريان هذا الطابع الشعبي في نسيجه اللغوي ، لا من خلال الألفاظ – وحدها – وإنَّما من خلال التراكيب اللغوية التي وفَّر لها أبو الشمقمق قدراً كبيراً من الشعبية"(٢٦).

من أقوال هذا الشعر التي تترجم تلك الأبعاد في المجمل ، قوله مادحاً ، وطالباً العطاء :

" إنّي أتاني بالنــدى والجودِ منك إلى البشارهْ
إنَّ العيـالَ تركتُهــم بالمصر خبزُهُمُ العُصَارهْ
وشرابُهُمْ بَوْلُ الحِمـا ر مِزَاجُهُ بَوْلُ الحمــارهْ
ضجُّوا فقلتُ تصبَّرُوا بالنُّجْعُ يُقْرَنُ بالصبــارَهْ
حتى أزورَ الهاشمــيَّ أخا الغضَارةِ والنَّضَـارهْ " (٢٧)

هذه هي ملامح الواقع المأزوم ، وتلك هي ملامح الفلسفة الإنسانية ، بوجهها الكئيب التَّعِس ، التي ساعدت كثيراً شعراء الكُدْية لأنْ ينطلقوا في شعرهم ، مستهدفين الحصول على المال في أساس الأمر ، وإنْ بقي شعرهم مُتَأَرْجحاً بين موازين النقد ، فتارةً يبدو أقرب إلى عمق المعالجة وبلاغة التعبير ، تحقيقاً لوجه مهم من أوجه الإبداع الفني والأدبي في هذا السياق ، وهو تماسك البناء الفني الشعري ، لغة وتصويراً وفكرا ، في جانب ، وأخرى يبدو أقرب إلى السطحية والسذاجة بل الركاكة ، في لغته وعباراته وصُوَره الشعرية ، في جانب آخر . ومهما يكن من أمر ؛ فقد كان شعر الكُدْية ظاهرة فريدة في موروثنا الشعري بل الفكري العربي ؛ يستحقُّ وقفاتِ درسٍ ونقدٍ وتحليل .

الهوامش

١- الأدب في عصر العبَّاسيين . من بداية القرن الرابع إلى نهايته . د. محمد زغلول سلاَّم . منشأة المعارف . الإسكندرية . ط١ ١٩٩٩م . ص١٨ .

٢- المرجع السابق . ص٢٠ .

٣- الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري . آدم ميتز . ج٢ ترجمة د. عبد الهادي أبي ريدة . القاهرة . ط١ ١٩٤١م . ص١٥١ .

٤- تاريخ الرسل والملوك . أبو جعفر محمد بن جرير الطبري . ج٢ . ص١٨٦ .

٥- تجليات الإبداع الأدبي . دراسات في العصر العبَّاسي الثاني . د. محمود علي عبد المعطي . دار النشر الدولي للنشر والتوزيع . الرياض . ط١ ٢٠٠٧م . ٣٩٠ .

٦- الأغاني . أبو الفرج الإصبهاني ج١٤ . تحقيق إبراهيم الإبياري . دار الشعب . القاهرة . ط١ ١٩٦٩م . ص٤٢ .

٧- طبقات الشعراء المحدثين . ابن المعتزّ . تحقيق عبد السَّار احمد فرَّاج . دار المعارف . القاهرة . ط١ د. ت. ص٣٧٧ .

٨- دراسات في النقد التطبيقي . د. نصر عباس . دبي . ط١ ١٩٩١م . ص٣٢ . ويُنظر كتاب : عبد الرحمن شكري . د. يسري محمد سلامة . الإسكندرية . ط١ ١٩٧٢م .

٩- ديوان العبَّاس بن الأحنف . تحقيق د. عاتكة الخزرجي . دار الكتب المصرية . ط١ ص٦٣ .

١٠- الشعر وطوابعه الشعبية على مرِّ العصور . د. شوقي ضيف . دار المعارف . القاهرة ط١ . ص٨٩ .

١١- ديوان أبي الشمقمق . جمع د. واضح محمد الصمد . دار الكتب العلمية . بيروت . ط١ ١٩٩٥م . ص٧٧ . ومعجم الشعراء . أبو عُبيد الله محمد

بن عُمران المرزباني . دار إحياء الكتب العربية . القاهرة ط١ ١٩٦١م . ص٣٩٧ .
١٢- في الشعر العبَّاسي . د. فوزي عيسى . دار المعرفة الجامعية . الإسكندرية . ط١ ٢٠٠٢م. ص٣٠ .
١٣- الترز : الهلاك .
١٤- أودى بها : هلكت .
١٥- الجمز : القفز .
١٦- الحيوان . الجاحظ . ج١ . تحقيق عبد السلام محمد هارون . دار إحياء التراث العربي . بيروت . ط١ د. ت. وطبقات الشعراء . ابن المعتزّ . مرجع سابق . ص٣٨٠ .
١٧- تاريخ الأدب العربي في العصر العبَّاسي الثاني . د. شوقي ضيف . دار المعارف . القاهرة . ط١٣ - ٢٠٠٤م . ص٩٣ .
١٨- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر . ابن الأثير . ج٣ . تحقيق د. أحمد محمد الحوفي ود. بدوي طبانة . مكتبة نهضة مصر . القاهرة . د. ت. ص٢٢٢ .
١٩- النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة . ابن تغربردي . دار الكتب المصرية . ج٣ ص١١٦ . ومعجم البلدان . ياقوت الحموي . ج١ دار صادر . بيروت . د.ت. ص١١٢ .
٢٠- طبقات الشعراء . ابن المعتز . مرجع سابق . ص٣٣٨ .
٢١- المرجع السابق . ص٣٤٠ .
٢٢- طبقات الشعراء . ابن المعتز . مرجع سابق . ص٣٤٢ .
٢٣- في الشعر العبَّاسي . د. فوزي عيسى . مرجع سابق . ص٢٨ .
٢٤- الشعر وطوابعه على مرِّ العصور . د. شوقي ضيف . مرجع سابق . ص٨٨ .

٢٥- في الشعر العبَّاسي . د. فوزي عيسى . مرجع سابق . ص٤٢ .
٢٦- المرجع السابق . ص٤٢ .
٢٧- ديوان أبي الشمقمق . مرجع سابق . ١٩٩٥م . ص٥٣ .



صور التماسك النصي في سورة القتال

د. محمد سالم صالح (*)

تعد الجملة المدخل الحقيقي لدراسة النص ، فالدراسة النصية تعتمد في الأساس على الجملة بوصفها وحدة لغوية يتم الانطلاق منها إلى تحليل النص بكامله وذلك بالنظر إلى العلاقات اللغوية القائمة بين الجمل على مستوى النص . وتجزئة النص من أجل دراسته ليست تجزئة يراد بها استقلال هذه البقايا المجزأة لكن يراد بها أن نفهم العلاقات فيما بين هذه الأجزاء داخل النص[1]. والنظر إلى العلاقات اللغوية القائمة بين الجمل كالعلاقات النحوية والمعجمية والدلالية على سبيل المثال ضرورية حتى يمكن استخدامها على مستوى تحليل النص . ومن ثم فإن كثيرا من الظواهر التي تعالج في إطار النص بوصفه وحدة كبرى هي في حقيقة الأمر قد كانت محور كثير من المباحث النحوية التي عنيت بالجملة ، غير أن نحو النص يراعي في وصفه وتحليلاته عناصر أخرى لم توضع في الاعتبار من قبل ،ويحاول تقديم صياغات كلية دقيقة للأبنية النصية وقواعد ترابطها[2].

إن حيوية النحو القديم نبعت من أنه علم نشأ في حضن النص القرآني والنصوص الحية ، ولم يوقف النحاة القدماء دراستهم على الجوانب النظرية ، بل تخطوا ذلك إلى جوانب تطبيقية في القرآن الكريم والشعر ؛ ولذلك

(*) مدرس بقسم النحو والصرف والعروض – كلية دار العلوم – جامعة الفيوم

استطاعت الدراسات النحوية القديمة أن تحيا[٣]، وليس أدل على ذلك من كتاب سيبويه الذي جمع علوم العربية وفقه أسرارها واهتم بمعرفة حسن التراكيب وقبحها ومقام استخدامها وأثر ذلك في مبنى التركيب ودلالته ، وقد حفل كتابه بملحوظات مهمة أسهمت فيما بعد مع الدرس البلاغي في نشأة علم المعاني ونظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني . ولعل هذا ما دفع الإمام الشاطبي إلى أن يقول : إن سيبويه وإن تكلم في النحو فقد نبه في كلامه على مقاصد العرب وأنحاء تصرفاتها في ألفاظها ومعانيها ، حتى إنه احتوى على علم المعاني والبيان ووجوه تصرفات الألفاظ والمعاني[٤] .

ولكن اقتصار النحاة في القرون التالية على معالجة الجملة وجعلها أكبر وحدة لغوية يطمح النحوي إلى تحليلها وبيان معانيها جعل النص واقعا خارج مجال الدرس النحوي ، وبهذا الفهم يبدأ التحليل النحوي باجتزاء الجمل وعزلها تقريبا عن سياقها في النص ، ولعل هذا ما دفع الدكتور سعد مصلوح إلى أن يقول : " إن (نحو النص) الذي نريده وندعو إليه هو نمط من التحليل ذو وسائل بحثية مركبة ، تمتد قدرتها التشخيصية إلى مستوى ما وراء الجملة ، بالإضافة إلى فحصها لعلاقة المكونات التركيبية داخل الجملة . وتشمل علاقات ما وراء الجملة مستويات ذات طابع تدرجيّ ، يبدأ من علاقات ما بين الجمل ، ثم الفقرة ، ثم النص أو الخطاب بتمامه "[٥].

إن هذه الدعوة إلى ضرورة امتداد نطاق التحليل النحوي إلى ما وراء الجملة تكمن في طياتها ضرورة الاتساع في أدوات التحليل ووسائله كذلك ، إذ ينبغي إدخال عناصر ومعايير جديدة نتجت عن تجاوزه الأطر التقليدية وتداخله مع عناصر أخرى في وصف بنية النص[٦]، ومن ذلك ضرورة الاستعانة بعلوم أخرى في الدراسة النصية كاللغة والبلاغة والتاريخ والثقافة العامة وكل ما يتعلق بالسياق الخارجي للنص ، ويضاف إليها علوم القرآن والتفسير إن كانت الدراسة النصية تتعرض بالتحليل لنص من نصوص القرآن الكريم .

ولقد بدأ الاتجاه إلى (نحو النص) مع بدايات النصف الثاني من القرن الماضي حين نشر (هاريس Harris) دراستين اكتسبتا أهمية منهجية في تاريخ اللسانيات الحديثة تحت عنوان : (تحليل الخطاب Discourse Analysis) الذي قدّم فيه أول تحليل منهجي لنصوص بعينها ، فقد أدرك علماء اللسان أن اجتزاء الجمل يحيل اللغة الحية فتاتا من الجمل المصنوعة ، وهي الصبغة الغالبة على الشواهد النحوية والبلاغية والأدبية . ومن ثم كان التمرد على نحو الجملة والاتجاه إلى نحو النص أمرا متوقعا ؛ لأن دراسة النصوص هي دراسة للمادة الطبيعية التي توصلنا إلى فهم أمثل لظاهرة اللغة[٧] .

إن معالجة موضوع (التماسك النصي) يفرض علينا تحديد مفهوم (النص) ولكن علماء النص اختلفوا في تعريفه اختلافا شديدا وصل إلى حد التناقض أحيانا[٨]، وهو عند أحد الباحثين : " متوالية من الجمل المترابطة فيما بينها والتي تشكل وحدة دلالية ضمن بنية نصية "[٩] .

ويعد التماسك وسيلة مهمة من وسائل الحكم بنصية النص ، ويتمثل ذلك في السبك (Cohesion) والحبك (Coherence) اللذين يمثلان العصب الأساسي لنحو النص مع مجموعة المعايير الأخرى التي اقترحها (روبرت دي بوجراند R . de Beaugrand) ، وهي[١٠]: القصدية (Intentionality) والمقبولية (Acceptability) ، والمقامية (Situationality) ، والتناص (Intertextuality) ، والإعلامية (Informativity) .

ويقصد بالسبك ذلك التماسك اللفظي الظاهر على سطح النص من خلال الوسائل اللغوية الشكلية التي تربط العناصر التي يتكون منها النص ، وله أدوات يتحقق بها في النص كالإحالة والحذف والاستبدال والتكرار والاتساق المعجمي . ويقصد بالحبك الربط الدلالي القائم على إدراك العلاقات المفهومية التي لا تظهر على سطح النص ، وأدواته علاقات الحبك كالسببية ،

والتفسيرية، والتفصيل بعد الإجمال ، والتخصيص ، والمقابلة ، والسياق ، والإيقاع .

ولقد حرصت من خلال هذه الدراسة التطبيقية في القرآن الكريم على المشاركة في تعميق الدراسات العربية النصية التي تعنى بتحليل النص على مستوى الجملة وعلى مستوى النص بكامله ، والإسهام في عودة الحيوية إلى النحو العربي الذي نشأ في حضن النص القرآني ، مستعينا بالأدوات التحليلية الجديدة في علم النص من غير تكلف ولا مبالغة ؛ لأن استخدام هذه الأدوات يظهر بديع هذا النص ويبرز صورة من صور إعجازه ، وهي حسن تأليفه والتئام كلمه وترتيبه ونظم آياته ، وإن كنت لا أدعي أن هذا البحث في الإعجاز . وقد دفعني إلى اختيار سورة القتال (محمد) لهذه الدراسة ما لاحظته من تماسك موضوعي فيها مما شجعني على دراسة بقية جوانب التماسك الموجودة في السورة .

وسأقوم بدراسة محورين من محاور السبك عن طريق دراسة التماسك النحوي بوسائله المتعددة كالإحالة والحذف ووسائل إطالة الكلام والتماسك المعجمي من خلال وسيلتي التكرار والمصاحبة اللفظية . كما يقوم البحث بدراسة محورين من محاور الحبك من خلال العلاقات الدلالية بالسورة كالتفصيل بعد الإجمال والارتباط السببي والمقابلة والمناسبة والترابط الإيقاعي، وجاءت مباحثه على النحو التالي :

- المبحث الأول : التماسك النحوي
- المبحث الثاني : التماسك المعجمي
- المبحث الثالث : التماسك الدلالي
- المبحث الرابع : التماسك الإيقاعي

المبحث الأول : التماسك النحوي

والمقصود بالتماسك النحوي ذلك الربط النصي القائم على الوسائل النحوية كالإحالة بالضمير وباسم الموصول واسم الإشارة ، والدور الذي يقوم به الحذف في التماسك النصي ، ودور وسائل إطالة الكلام في سبك النص كالعطف والنعت والتوكيد والاستفهام والشرط . وسيقوم البحث بعرض وسائل الربط هذه فيما يلي :

١. الإحالة :

الإحالة في اللغة مصدر الفعل (أحال) الذي يعني التغير والتحول من حال إلى حال[١١]. وتعد الإحالة بمعنى : نقل الشيء إلى غيره ، وبمفهوم اتصال أجزاء الكلام على مستوى الجملة المفردة أو الجمل قضية قديمة ، فهذا ابن يعيش يقول عن ضمير الشأن حكاية عن العرب : اعلم أنهم إذا أرادوا ذكر جملة من الجمل الاسمية أو الفعلية فقد يقدمون قبلها ضميرا يكون كناية عن تلك الجملة وتكون الجملة خبرا عن ذلك الضمير وتفسيرا له ، ويوحّدون الضمير لأنهم يريدون الأمر والحديث ، ولا يفعلون ذلك إلا في مواضع التفخيم والتعظيم ، وذلك قولك : هو زيد قائم ، فهو ضمير لم يتقدمه ظاهر وفسره ما بعده[١٢].

وليس أدل على اهتمام النحاة القدماء بموضوع التماسك الإحالي ولو على مستوى الجملة من حديثهم عن قوة التماسك الدلالي بين المبتدأ والخبر إن كان الخبر هو المبتدأ في المعنى ، فإن لم يكن كذلك فلابد من أن يكون في جملة الخبر ضمير يرتبط بالمبتدأ . ومن حديث ابن هشام عن (روابط الجملة بما هي خبر عنه) و(الأشياء التي تحتاج إلى الربط)[١٣] ، وذكر تحته أغلب الروابط التي ذكرها علماء النص المعاصرون ، كالربط بالضمير وباسم الإشارة وبإعادة المبتدأ بلفظه أو بمعناه ولم يكتفي بذلك بل نراه يتحدث عن (المواضع

التي يعود الضمير فيها على متأخر لفظا ورتبة)[١٤] ، وهي التي تسمى في علم النص : الإحالة البعدية Cataphoric reference .

ولكن اهتمام القدماء بقضية الرابط تنوعت بين من قصر أهميتها على مستوى الآية الواحدة أو البيت الشعري ، ومنهم من تعدى هذا الحد ليعالج دورها على مستوى النص الكامل ، ويتمثل الصنف الثاني في جهود العديد من المفسرين للنص القرآني ، إذ جاءت معالجتهم للقرآن الكريم بوصفه نصا كاملا، ويتمثل أيضا في شروح بعض الدواوين كشرح الأعلم الشنتمري لديوان النابغة ، وفي بعض تحليلات الباقلاني التي جاءت على مستوى السورة أو أكثر من سورة ، وفي تحليلات الزركشي وحديثه عن مرجعية الضمير في النص القرآني إلى السابق واللاحق ، وإلى ما هو خارج النص ، وإلى دور المتلقي في معرفة مرجعية الضمير[١٥] . ويعني ما سبق أن القدماء كانت لهم جهود كثيرة تقترب من التحليلات النصية المعاصرة ، ولكنه من التعسف القول بأنه كانت هناك نظرية نصية متكاملة لديهم ، فإنها لم تتجاوز إشارات تمثل جذورا للتحليل النصي المعاصر[١٦] .

فالإحالة مصطلح قديم ، ولكنه يعد جديدا من زاوية استخدامه بالمفهوم الحديث والتوسع فيه وفي تطبيقاته في علم اللغة النصي ؛ ولهذا لم يتفق العلماء الغربيون على تعريف نهائي له[١٧] . فهذا (روبرت دي بوجراند) يعرف الإحالة Reference : "بأنها العلاقة بين العبارات من جهة وبين الأشياء والمواقف في العالم الخارجي الذي تشير إليه العبارات"[١٨] . وهذا (جون لاينز) يقول في سياق حديثه عن المفهوم الدلالي التقليدي للإحالة : إن "العلاقة القائمة بين الأسماء والمسميات هي علاقة إحالة ، فالأسماء تحيل إلى المسميات"[١٩] . ويعد التعريف الأقرب إلى معنى الإحالة ما ذكره الدكتور أحمد عفيفي حيث يقول : "إن الإحالة علاقة معنوية بين ألفاظ معينة وما تشير إليه من أشياء أو معان أو مواقف تدل عليها عبارات أخرى في السياق أو يدل عليها المقام ، وتلك

الألفاظ المحيلة تعطي معناها عن طريق قصد المتكلم ، مثل : الضمير واسم الإشارة واسم الموصول ... إلخ . حيث تشير هذه الألفاظ إلى أشياء سابقة أو لاحقة ، قُصدت عن طريق ألفاظ أخرى أو عبارات أو مواقف لغوية أو غير لغوية . والمتكلم أو الكاتب هو الذي يُحمّل التعبير دلالة تكشف عن وظيفة إحالية"[٢٠].

ونفهم مما سبق أن العلاقة بين اللفظ المحيل والمحال إليه وإن كان جزءا من الترابط اللفظي في النص إلا أنه يجسد علاقة دلالية كذلك ، وقد أشار الدكتور تمام حسان إلى ذلك فقال : "والطرق المذكورة من قبل من وسائل السبك تؤدي إلى الالتحام في النص من الناحية المفهومية"[٢١]. فالإحالة وسيلة اتساق قوية ؛ لأنها تصنع ربطا معنويا وتماسكا دلاليا ملحوظا ، وتساعد على تحفز المتلقي وانتباهه للعلاقة المعنوية وإعمال ذهنه بين السابق والاحق[٢٢]، وتمنحه دورا في فهم النص واكتشاف جمالياته من خلال البحث عن مرجع العنصر الإحالي .

إن الإحالة من الوسائل المهمة للربط ، والتي تسهم بشكل كبير في إيجاد الكفاءة النصية ، والتي تعني : "صياغة أكبر كمية من المعلومات بإنفاق أقل قدر من وسائل التعبير"[٢٣]. ومن المزايا المهمة للإحالة أنها قادرة على صنع التواصل بين أجزاء النص المتباعدة بما يحقق تماسك النص وترابط عناصره، ولهذا أشار (روبرت دي بوجراند) إلى أنه ليس من المستحسن أن نجعل مسافة كبيرة بين اللفظ الكنائي وما يشترك معه في الإحالة[٢٤]. ولابد أن تتسم العلاقة بين المحيل والمحال إليه بالتوافق والانسجام ، من حيث إمكانية الإسناد إليه ، والمطابقة في النوع والعدد والتعيين ونحوها من القرائن ، وهو ما أشار إليه النحاة القدماء . ويضاف إلى ذلك ما يمكن أن تقدمه الإحالة من تنوع الأسلوب والهروب من الرتابة مع إحكام الاتساق النصي باستخدام الوسائل المتنوعة للربط[٢٥].

وقد قسم علماء النص الإحالة إلى (إحالة نصية) : يكون العنصر المحال إليه داخل النص ، و(إحالة مقامية) : يكون العنصر المحال إليه خارج النص ، وقسموا النصية إلى : (إحالة قبلية) تعود على مفسَّر سبق التلفظ به ، وهو أكثر الأنواع شيوعا في الكلام ، و(إحالة بعدية) يكون العنصر الإشاري فيها محيلا إلى شيء لاحق ، وهذا النوع أقل من سابقه .

وسأحاول فيما يلي عرض أبرز هذه العناصر الإحالية في السورة ، وهي : الضمائر ، وأسماء الإشارة ، والأسماء الموصولة ، مظهرا دورها في تماسك النص القرآني وترابط أجزائه ، وذلك على النحو التالي :

أ. الإحالة بالضمير :

يعد الربط بالضمير بديلا عن إعادة الذكر إذ يكنى به عن الظاهر ، وهو أدعى إلى الخفة والاختصار ، وشرط الإضمار أن يكون بين الضمير ومرجعه مطابقة في اللفظ والقصد بحيث لو عدنا إلى الإظهار لحصلنا على اللفظ والمدلول نفسه[٢٦] . ويضاف إلى هذه العناصر الدور الذي يقوم به تنوع الضمير حيث " يعطي مجالا آخر لتعدد الأصوات في النص مما يكسب النص دوامية ، خاصة إذا اقترن تنوع الضمائر بحوار في البنية النصية ، فإن هذا الحوار يضفي على النص حيوية وتدفقا ، وينفي عنه أحادية الصوت التي قد تدفع إلى الملال أو تحول النص إلى الإفضاء والبوح الذاتي "[٢٧] .

وإذا كانت السورة القرآنية عبارة عن نص نزله الله تعالى على متلقيه الأول النبي ﷺ ؛ لينذر به الكافرين والمنافقين ويبشر المؤمنين ، فمن ثم توزعت أغلب الضمائر على هذه العناصر الإشارية المحورية ، والتي جاءت جميعا من قبيل الإحالة النصية ، وذلك على النحو التالي :

ـ لفظ الجلالة (الله) :

ورد لفظ الجلالة اسما ظاهرا في أول سورة القتال ومنذ الآية الأولى وتكرر مظهرا لفظ (الله) (٢٦مرة)[٢٨] ، وتكرر بلفظ (رب) (أربع مرات)[٢٩] ، وقد جاءت الإحالة بالضمير إلى الله عز وجل على النحو الموضح في الجدول التالي :

اضل (هو) أعمالهم [١]	ينصر (هو) كم [٧]	يعلم (هو) متقلبكم [١٩]	نعلمَ (نحن)] المجاهدين[٣١]
كفر (هو) عنهم [٢]	يثبت (هو) أقدامكم [٧]	فاصمّ (هو) هم [٢٣]	ونبلوَ (نحن)أخباركم[٣١
واصلح (هو) بالهم [٢]	[فتعْس (هو) هم] تعسا [٨]	اعمى (هو) ابصارهم[٢٣]	سيحبط (هو) أعمالهم[٣٢]
لانتصر (هو) منهم [٤]	واضل (هو) أعمالهم [٨]	واملى (هو) لهم [٢٥]	ولن يتر (هو) كم [٣٥]
ليبلوَ (هو) بعضكم [٤]	فأحبط(هو) أعمالهم[٩]	يعلم (هو) إسرارهم [٢٦]	يؤت (هو) كم [٣٦]
فلن يضل(هو)اعمالهم[٤]	يُدخِل(هو)الذين آمنوا [١٢]	فأحبط (هو) أعمالهم [٢٨]	ولا يسأل (هو) كم [٣٦]
سيهدي (هو) هم [٥]	فقطع (هو) أمعاءهم [١٥]	ولو نشاء (نحن) [٣٠]	إن يسأل (هو) كموها [٣٧]
ويصلح (هو) بالهم [٥]	زاد (هو) هم هدى [١٧]	يعلم (هو) أعمالكم [٣٠]	فيحف (هو) كم [٣٧]
ويدخل (هو) هم [٦]	وآتا (هو)هم تقواهم[١٧]	ولنبلونّ (نحن) كم [٣١]	يخرج (هو) أضغانكم [٣٧]
عرّف (هو) ها [٦]			

ملحوظات التحليل :

١- جاءت الإحالة بالضمير إلى الله عز وجل (٣٧ مرة) ، وكلها بالضمير المستتر وقد جاءت من باب الإحالة القبلية ، إذ تعود الضمائر المحيلة إلى لفظ الجلالة (الله) السابق ذكره في النص منذ الآية الأولى .

٢- وردت الإحالة بضمير الغائب (هو) المستتر الذي يشير إلى رب العزة في أغلب هذه المواضع ، ولم تخرج الإحالة عنه إلا (أربع مرات) حيث ورد ضمير المتكلمين (نحن) الدال على تعظيم الله . ولنا أن نتساءل عن سر مجيء أغلب هذه الإحالات بضمير الغائب ، ولعلنا نجد الإجابة عند الباحثين في الدراسات النصية حيث أشاروا إلى أن ضمائر التكلم والخطاب تستخدم للإحالة خارج النص بكثرة وتحيل إلى داخله بقلة ، وأما ضمائر الغيبة فإنها تؤدي دورا مهما في تماسك النص وهي على عكس النوعين السابقين ، فهي تحيل قبليا بشكل نمطي إذ تقوم بربط أجزاء النص وتصل بين أقسامه ، وتجبر المتلقي على البحث في النص عما يعود إليه الضمير فيكون ذلك من قبيل الترابط النصي[٣٠].

٣- جاءت الإحالة في بعض المواضع متسمة بالغموض مما جعلها تحتمل أكثر من وجه[٣١] ، من ذلك اختلاف المفسرين في المحال إليه في قوله تعالى : (وأملى لهم) مع اتفاقهم على أن السَّوّل قبلها من الشيطان ، فذهب أغلبهم إلى أن الإملاء لهم من الشيطان كذلك ، ولكن بعضهم جعل " فاعل (أملى) ضميره تعالى ، والمعنى : أمهلهم ولم يعاجلهم بالعقوبة ، وفيه تفكيك . ولكن أُيِّد بقراءة مجاهد وابن هرمز والأعمش وسلام ويعقوب (وأمْلِي) بهمزة المتكلم ، مضارع أملى ، فإن الفاعل حينئذ ضميره تعالى على الظاهر"[٣٢]. ومن ذلك اختلافهم في قوله تعالى : (ولا يسألكم أموالكم) فالظاهر عود الضمير إلى الله لمّا عطف على قوله : (يؤتكم أجوركم) ، وقيل الضمير في يسألكم للرسول ، أي : لا يسألكم أجرا على تبليغ الرسالة . ومنه جعلهم عود الضمير في قوله : (ويخرج أضغانكم) لله أو للرسول ، أو للسؤال أو للبخل المفهومين من قوله : (إن يسألكموها فيحفكم تبخلوا) ؛ فإنه سبب إخراج الأضغان والإسناد على ذلك مجازي[٣٣]. ولا يخلو ذلك كله

من فائدة إذ يعد هذا الاختلاف إثراء للنص ودافعا إلى عمل ذهن المتلقي لمعرفة مرجعية الضمير في النص القرآني .

٤- توزعت الضمائر التي تحيل إلى الله تعالى في السورة كلها من أولها إلى آخرها مما يشكل ارتباطا يسهم في تناسق النص وترابطه على المستويين اللفظي والدلالي. ويظهر التناسق الدلالي من كثرة الإحالة بالضمير إليه عز وجل بما يفيد أنه المهيمن على كل شيء .

- الرسول ﷺ :

ورد ذكر الرسول ﷺ باسمه (محمد) في الآية الثانية من السورة ، وبلفظ (الرسول) مرتين (الآية ٣٢، ٣٣) ، وجاءت الإحالة إليه بالضمائر على النحو الموضح في الجدول التالي :

قريتك [١٣]	خرجوا من عندك [١٦]	واستغفر (أنت) [١٩]	لأرناكهم [٣٠]
أخرجتك [١٣]	ماذا قال (هو) آنفا [١٦]	لذنبك [١٩]	فلعرفتهم [٣٠]
من يستمع إليك [١٦]	فاعلم (أنت) [١٩]	ينظرون إليك [٢٠]	ولتعرفنَّ (أنت) هم [٣٠]

ملحوظات التحليل :

١- جاءت الضمائر التي تحيل إلى الرسول ﷺ من قبيل الإحالة النصية القبلية كالضمائر السابقة المحيلة إلى لفظ الجلالة .

٢- وردت الإحالة بالضمير إلى الرسول ﷺ (١٢ مرة) . ونلاحظ أن الإحالة المرجعية بالضمير المشير إلى الرسول جاءت على صورة الخطاب المباشر له من رب العزة تشريفا له ، ولم تأت الإشارة إليه بضمير الغيبة إلا مرة واحدة على لسان المنافقين في قوله : ﴿حَتَّى إِذَا خَرَجُوا مِنْ عِندِكَ قَالُوا لِلَّذِينَ أُوتُوا الْعِلْمَ مَاذَا قَالَ آنِفًا﴾[٣٤][١٦]؛ لأنهم لا يقدرون الرسول

حق قدره ، وقد جاء قولهم في سياق الاستهزاء بالرسول وبما جاء به من الرسالة وإن كان بصورة الاستعلام[٣٥].

- المؤمنون :

جرى ذكر (الذين آمنوا) في الآية الثانية من السورة ، وتكرر (٧ مرات) باستخدام الاسم الموصول في أوله وعود الضمير في (آمنوا) إليه[٣٦]، وجاء بألفاظ متقاربة (ثلاث مرات) حيث جاء بالماضي (آمنوا) وبلفظ (المؤمنين والمؤمنات) وبالمضارع (تؤمنوا)[٣٧] ، ووردت أوصاف أخرى لهم في السورة نحو : (المتقون)[١٥] ، و(الأعلون)[٣٥] . وقد جاءت الإحالة بالضمير إلى هذا العنصر المحوري على النحو التالي :

بضمير الخطاب المتصل	بضمير المخاطبين		بواو الجماعة		بضمير الغائبين
لقيتم [٤]	بعضكم [٤]	أموالكم [٣٦]	وعملوا [٢]	تُدعَون [٣٨]	ربهم [٢]
أثخنتموهم [٤]	ينصركم [٧]	يسألكموها[٣٧]	اتبعوا [٣]	لتنفقوا [٣٨]	كفر عنهم [٢]
بالضمير المستتر	أقدامكم [٧]	فيحفكم [٣٧]	فشدوا [٤]	تتولوا [٣٨]	سيئاتهم [٢]
[فاضربوا] ضربَ [٤]	متقلبكم [١٩]	أضغانكم [٣٧]	قتلوا [٤]		بالهم [٢]
[تمنون] منا [٤]	مثواكم [١٩]	فمنكم [٣٨]	تنصروا [٧]		ربهم [٣]
[تفدون] فداء [٤]	أعمالكم [٣٠]	لا يسألكم [٣٦]	وعملوا [١٢]		أعمالهم [٤]
كان(هو)على بينة[١٤]	ولنبلونكم [٣١]	غيركم [٣٨]	أوتوا [١٦]		سيهديهم [٥]
بضمير الغائب	منكم [٣١]	أمثالكم [٣٨]	اهتدوا [١٧]		بالهم [٥]
من ربه [١٤]	أخباركم [٣١]		أطيعوا [٣٣]		يدخلهم [٦]
بضمير الخطاب المنفصل	أعمالكم [٣٣]		وأطيعوا [٣٣]		عرفها لهم [٦]

أنتم [٣٥]	والله معكم[٣٥]		لا تبطلوا[٣٣]		ولهم [١٥]
أنتم [٣٨]	ولن يتركم[٣٥]		لا تهنوا [٣٥]		ربهم [١٥]
أنتم [٣٨]	أعمالكم [٣٥]		وتدعوا [٣٥]		زادهم [١٧]
	يؤتكم [٣٦]		وتتقوا [٣٦]		وآتاهم [١٧]
	أجوركم [٣٦]		تبخلوا [٣٧]		تقواهم [١٧]

ملحوظات التحليل :

١- جاءت الإحالة إلى هذا العنصر من قبيل الإحالة النصية القبلية كذلك ، وتنوعت الإحالة بالضمائر المختلفة ، وبلغ مجموع الإحالة بالضمير إلى هذا العنصر المحوري (٦٦ مرة) .

٢- جاءت نصف هذه الإحالات تقريبا بضمائر الخطاب ، فقد خاطب الله المؤمنين بضمائر الخطاب (كم) (٢٣ مرة) ، وبضمير المخاطبين المنفصل (أنتم) (ثلاث مرات) ، وبواو الجماعة مع الأفعال المضمرة (ثلاث مرات) وذلك مع فعل الأمر (فاضربوا) والفعلين المضارعين (تمنون ، وتفدون) المتوجهة إلى جماعة المخاطبين ، وبضمير المخاطبين المتصل (تم) (مرتين) . مما يجعل مجموع الإحالات بالخطاب المباشر إليهم (٣١ مرة) ، ولا يخفى ما في خطابهم من تشريف لهم وبيانٍ لعلو مكانتهم عند الله ، وليس أدل على ذلك من أنه عز وجل جعلهم في معيته في قوله : (والله معكم)[٣٥].

٣- وردت الإحالة إلى هذه الطائفة المؤمنة مع إضافة الرب إليهم (أربع مرات) فقد تكررت (ربهم) (ثلاث مرات)[الآيات ٢، ٣، ١٥] ، و(ربه) (مرة واحدة)[١٤] بالحمل على لفظ (مَنْ) . ففي قوله تعالى : {وَهُوَ الْحَقُّ مِن رَّبِّهِمْ} [٢] عُبِّر عن الجلالة هنا بوصف (الرب) زيادة في التنويه.

بشأن المؤمنين ، وفي التعبير بوصف الرب وإضافته إلى ضمير الفريق في قوله : {أَفَمَن كَانَ عَلَى بَيِّنَةٍ مِّن رَّبِّهِ} [١٤] تنبيه على زلفى الفريق الذي تمسك بحجة الله ، فوصف البينة بأنها من ربهم معناه أن الله أرشدهم إليها ، فالبينة بينة في نفسها ، وكونها من ربهم تزكية لها ونفي للتردد فيها وإتمام لدلالتها[٣٨]. ونلاحظ أنه لم تأت إضافة الرب إلى الكافرين والمنافقين، فقد قال الله تعالى : {الَّذِينَ كَفَرُوا وَصَدُّوا عَن سَبِيلِ اللَّهِ أَضَلَّ أَعْمَالَهُمْ}[١] ولم يقل : (وصدوا عن سبيل ربهم) كما قال في حق المؤمنين : {وَهُوَ الْحَقُّ مِن رَّبِّهِمْ}[٢] ، وقال : {ذَلِكَ بِأَنَّهُمْ كَرِهُوا مَا أَنزَلَ اللَّهُ فَأَحْبَطَ أَعْمَالَهُمْ}[٩] ، وقال : {ذَلِكَ بِأَنَّهُمْ قَالُوا لِلَّذِينَ كَرِهُوا مَا نَزَّلَ اللَّهُ سَنُطِيعُكُمْ فِي بَعْضِ الْأَمْرِ}[٢٦] ، فلفظ (الله) أولى بأن يوضع في سياق العبادة ؛ لأنه من الألوهية . ولفظ (الرب) أولى بسياق التربية والتنشئة ؛ لأن الرب هو القائم بمصالح المربوب[٣٩].

٤- اتسمت بعض الإحالات بالغموض في مرجع الضمير ، فمن ذلك عود الضمير في قوله : (والله يعلم أعمالكم)[٣٠] فقيل هو وعد للمؤمنين وإيذان بأن حالهم بخلاف حال المنافقين ، وقيل هو وعيد وتهديد للمنافقين ، والأظهر أنه خطاب عام فهو وعد ووعيد ، وحمل على العموم كذلك قوله: (ولنبلونكم)[٣١][٤٠] ، وهذا مما يثري النص القرآني كما تقدم .

- الكافرون والمنافقون :

جاء ذكر (الذين كفروا) بوصفه أول ملفوظ به في هذه السورة ؛ ولذلك سميت سورة (الذين كفروا) ، وتكرر (٧ مرات)[٤١] مصاحبا للاسم الموصول مع عود الضمير في (كفروا) إليه ، وبلفظ (الكافرين) دون الاسم الموصول (مرتين)[١٠، ١١] . وجرت الإشارة إلى المنافقين في موضعين وإن لم يكن باللفظ الصريح وذلك بذكر صفة من صفاتهم في قوله : (الذين في قلوبهم مرض)[٢٠، ٢٩] مع اسم الإشارة والضمير العائد إليه ، وهو تعبير مشهور

في الدلالة على أهل النفاق بدليل قوله في بداية الحديث عنهم : (حتى إذا خرجوا من عندك)[١٦] ، وجاء وصفهم بلفظ (الذين ارتدوا)[٢٥] . وقد جاءت الإحالة بالضمير إلى هاذين العنصرين المحوريين على النحو التالي :

بالضمير المستتر	بضمير الغائبين			بواو الجماعة	
[فتعسهم] تعسا[٨]	أعمالهم [١]	قلوبهم [١٦]	ذلك بأنهم [٢٦]	صدوا [١]	وتقطعوا [٢٢]
يستمع(هو)إليك[١٦]	أثخنتموهم [٤]	أهواءهم [١٦]	إسرارهم [٢٦]	اتبعوا [٣]	يتدبرون [٢٤]
سنطيع(نحن)كم[٢٦]	منهم [٤]	تأتيهم [١٨]	توفتهم [٢٧]	كرهوا [٩]	قالوا [٢٦]
بضمير الغائب	تعسا لهم [٨]	فأنى لهم [١٨]	وجوههم [٢٧]	يسيروا [١٠]	كرهوا [٢٦]
زُين له [١٤]	أعمالهم [٨]	جاءتهم [١٨]	أدبارهم [٢٧]	فينظروا [١٠]	اتبعوا [٢٨]
سوء عمله [١٤]	ذلك بأنهم [٩]	ذكراهم [١٨]	ذلك بأنهم [٢٨]	يتمتعون [١٢]	وكرهوا [٢٨]
بالضمير المنفصل	أعمالهم [٩]	قلوبهم [٢٠]	أعمالهم [٢٨]	ويأكلون [١٢]	صدوا [٣٢]
كمن هو خالد [١٥]	قبلهم [١٠]	فأولى لهم [٢٠]	قلوبهم [٢٩]	واتبعوا [١٤]	شاقوا [٣٢]
وهم كفار [٣٤]	عليهم [١٠]	خيرا لهم [٢١]	أضغانهم [٢٩]	وسقوا [١٥]	يضروا [٣٢]
بضمير الخطاب	لهم [١١]	لعنهم [٢٣]	لأريناكهم [٣٠]	خرجوا [١٦]	صدوا [٣٤]
عصيتم [٢٢]	لهم [١٢]	فأصمهم [٢٣]	فلعرفتهم [٣٠]	قالوا [١٦]	ماتوا [٣٤]
توليتم [٢٢]	أهلكناهم [١٣]	أبصارهم [٢٣]	بسيماهم [٣٠]	واتبعوا [١٦]	
أرحامكم [٢٢]	لهم [١٣]	أدبارهم [٢٥]	لتعرفنهم [٣٠]	ينظرون [١٨]	
سنطيعكم [٢٦]	أهواءهم [١٤]	تبين لهم [٢٥]	تبين لهم [٣٢]	ينظرون [٢٠]	
	أمعاءهم [١٥]	سول لهم [٢٥]	أعمالهم [٣٢]	لو صدقوا[٢١]	

	ومنهم [١٦]	أملى لهم [٢٥]	لهم [٣٤]	تفسدوا [٢٢]	

ملحوظات التحليل :

١- جاءت جميع الإحالات بالضمير إلى الكافرين من باب الإحالة القبلية ؛ لأن العنصر المحال إليه ورد كأول ملفوظ به في السورة . في حين تعد بعض الإحالات الواردة بالضمير إلى المنافقين من الإحالات البعدية ؛ لأنه لم يرد لهم ذكر إلا بذكر صفة من صفاتهم في الآية العشرين مع أن الحديث عنهم بدأ في الآية السادسة عشرة ، ثم جاءت بقية الإحالات إليهم من الإحالة القبلية . وقد تنوعت هذه الإحالات بالضمائر المختلفة وبلغ مجموع الإحالة بالضمير إلى هذا العنصر المحوري (٨٦ مرة) .

٢- نلاحظ كثرة الإحالة إلى المشركين والمنافقين بضمائر الغيبة تهوينا من شأنهم ، في مقابل كثرة ضمائر الخطاب المباشر المحيلة إلى المؤمنين . ولم تأت الإحالة بضمير الخطاب ههنا إلا في آية واحدة فقط جاءت الإحالة فيها موجهة إلى طائفة خفية داخل الصف المؤمن اختلطت به وهم المنافقون ، ومن ثم جاء توجيه الخطاب إليهم من باب التوبيخ لهم ، وذلك في قوله : ﴿فَهَلْ عَسَيْتُمْ إِن تَوَلَّيْتُمْ أَن تُفْسِدُوا فِي الْأَرْضِ وَتُقَطِّعُوا أَرْحَامَكُمْ﴾[٢٢] ، فهو إنباء عن انكشاف نفاقهم إذا عزم الأمر يوم أحد[٤٢]، وفيه التفات عن ضمائر الغيبة في الآية السابقة لها ، قال الزمخشري :" وقد نقل الكلام من الغيبة إلى الخطاب على طريقة الالتفات ليكون أبلغ في التوكيد "[٤٣].

٣- كما نلاحظ كثرة الضمائر التي تحيل إلى المشركين والمنافقين عن تلك التي أشارت إلى المؤمنين ، ولعل ذلك راجع إلى أن المؤمنين كلهم طائفة واحدة ، أما المشركون فملل وطوائف كثيرة وعددهم أكثر ، ومن ثم كانت الضمائر العائدة إليهم أكثر[٤٤].

٤- بلغ الغموض في الإحالة بالضمائر ههنا مبلغه ، حيث اختلف المفسرون في عائده ، من ذلك الضمير في (ومنهم)[١٦] فيحتمل أن يكون الضمير عائدا إلى الناس ، أو إلى أهل مكة الذين سبق ذكرهم في القرية التي أخرجت النبي ، أو إلى الكافرين الموصوفين بالخلود في النار قبلها[٤٥]. ومنه اختلافهم في (الذين ارتدوا)[٢٥] من هم ؟ فقيل هم اليهود كفروا بمحمد ﷺ من بعد ما تبين لهم الهدى ، وقيل هم المنافقون . ومنه الخلاف في قوله :{ذَلِكَ بِأَنَّهُمْ قَالُوا لِلَّذِينَ كَرِهُوا مَا نَزَّلَ اللَّهُ سَنُطِيعُكُمْ فِي بَعْضِ الْأَمْرِ وَاللَّهُ يَعْلَمُ إِسْرَارَهُمْ}[٢٦] ، فمن القائل ومن المستمع ؟ قيل : الذين قالوا اليهود ، و(الذين كرهوا ما نزل الله) المنافقون ، وقيل العكس وأنه قول المنافقين لقريظة والنضير (لإن أخرجتم لنخرجن معكم) ، وقيل هو قول أحد الفريقين للمشركين . وينسحب هذا الخلاف على الضمير المستتر (نحن) وعلى المقصودين بالخطاب في (سنطيعكم) وعلى الضمير في (إسرارهم) وعلى الآيتين [٢٧، ٢٨] وإن كان السياق القرآني يرجح أن يكون الذين ارتدوا وما بعده للمنافقين ؛ لأن السياق قبلها وبعدها موجه إليهم . وقيل في { الَّذِينَ كَفَرُوا وَصَدُّوا عَنْ سَبِيلِ اللَّهِ وَشَاقُّوا الرَّسُولَ}[٣٢] والضمائر العائدة بعدها هم اليهود من قريظة والنضير ، وقيل هم رؤساء قريش والمطعمون يوم بدر . وقيل في الذين {مَاتُوا وَهُمْ كُفَّارٌ}[٣٤] هم أصحاب القليب ، والظاهر العموم[٤٦]. وجميع ما سبق يعطي الفرصة لإعمال ذهن المخاطبين في المقصودين بالخطاب ، أهم المشركون عموما أم هم مشركوا قريش والمطعمون يوم بدر أم هم اليهود أم هم المنافقون . مما يمنح ثراء في النص بما يضفيه من احتمالات عود الضمير .

ملحوظات عامة :

١- إن الربط الذي يقوم به الضمير بين أجزاء النص يُعدّ شكليا ودلاليا في آن واحد وقد ظهر ذلك بجلاء من ملحوظات التحليل على العناصر الإشارية المحورية بالنص والأفعال الواردة معها ، فالإحالة إلى هذه العناصر جاءت متناسبة مع الموضوع الرئيس للسورة وهو القتال . فالأمر من الله إلى نبيه ، والخطاب موجه إلى المؤمنين وهم الطائفة التي يرجى منها الامتثال إلى أمره بالجهاد والإنفاق والصبر والثبات ، والكافرون هم أعداء الله المأمور بقتالهم واستئصال شأفتهم ،وأما المنافقون فقد فضح حالهم عندما أنزل الأمر بالقتال في آيات محكمات .

٢- بلغت الإحالة بالضمير إلى هذه العناصر (٢٠١ إحالة تقريبا[٤٧]) ، فإذا علمنا أن إجمالي الإحالات بالضمير في السورة بلغ (٢٥١ إحالة تقريبا) فهذا يؤكد أن هذه العناصر محورية بالسورة . وإذا كان هذا الكم الهائل من الإحالات بالضمير قد جاء في (٣٨ آية) فقط ، ففي ذلك دلالة واضحة على الدور البارز الذي تقوم به الضمائر في تحقيق التماسك النصي في النص القرآني بشكل عام وفي هذه السورة بخاصة .

٣- وردت الإحالة بالضمائر إلى عناصر أخرى بخلاف العناصر المحورية السابقة كالجنة والنار والقرآن والقرية والساعة وصدق العهد والشيطان والأموال . ولكنها لم تكن من العناصر المحورية في الإحالة ، وقد جاءت الإحالة إلى هذه العناصر في أغلبها قبلية ، ولم يخرج عن ذلك إلا الإحالة بالضمير إلى القرآن في موضعين وذلك في قوله : (بما نُزّل على محمد)[٢] وفي قوله : (كرهوا ما أنزل الله)[٩] فجاءت الإحالة بعدية ؛ لأن لفظ (القرآن) ورد في السورة في الآية (٢٤) ، في حين تعد الإحالة إلى القرآن في قوله : (كرهوا ما نزّل الله)[٢٦] من الإحالة القبلية الشائعة في السورة .

ب. الإحالة باسم الموصول :

الاسم الموصول من الألفاظ الإحالية التي لا تملك دلالة مستقلة ، فهو يفتقر في أداء معناه إلى صلة وإلى عناصر أخرى مذكورة بالنص ، ويقوم بدوره في الترابط بين أجزاء الجملة عن طريق الربط بين هذه العناصر جميعا . وينطبق هذا على الاسم الموصول المختص (كالذي والذين) ونحوهما ، والموصول المشترك (كمَنْ وما) ، إذ لا تخرج هذه أو تلك عن معنى العموم والإبهام ؛ " لأن دلالته في الأصل إنما هي على مطلق غائب ؛ ولأنه يفتقر إلى صلة تمنح معناه شيئا من التحديد "[48].

ولهذا العموم دور في الربط بالموصول عند إرادة الوصف بصفة تدل على المدح أو الذم ؛ ولذلك بدأت السورة باسم الموصول في قوله تعالى :{الَّذِينَ كَفَرُوا وَصَدُّوا عَن سَبِيلِ اللَّهِ أَضَلَّ أَعْمَالَهُمْ }[1] ، فابتداء السورة بالموصول وصلته أفاد تحقير أمر الكافرين عند الله ، وفيه تشويق لما يرد بعده من الحكم المناسب للصلة ، وإيماء إلى على الحكم عليه بالخبر . ويقابله قوله تعالى :{وَالَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ...الآية}[2] ، حيث أفاد الموصول وصلته تعظيم شأن المؤمنين ، وفيه بيان لعلة الحكم بالخبر المناسب لهم . وإنما جاز ذلك لما في اسم الموصول من تعميَم يُحتمل معه معنى التهويل والتضخيم . فالإتيان بالموصول يكون للتنويه بصلته ، وللإيماء إلى وجه بناء الخبر على الصلة بأن تلك الصلة هي علة ما ورد بعدها من الخبر[49].

وفي قوله :{أُولَئِكَ الَّذِينَ طَبَعَ اللَّهُ عَلَى قُلُوبِهِمْ}[16] ، وقوله :{أُولَئِكَ الَّذِينَ لَعَنَهُمُ اللَّهُ فَأَصَمَّهُمْ وَأَعْمَى أَبْصَارَهُمْ}[23] ، جيء بالموصول وصلته خبرا عن اسم الإشارة لإفادة أن أولئك المنافقين موصوفون بالطبع على قلوبهم وبأنهم ملعونون . ويكفي للدلالة على أهمية الإحالة بالموصول أن نعرض للمقابلة الواردة في قوله تعالى : {وَيَقُولُ الَّذِينَ آمَنُوا لَوْلَا نُزِّلَتْ سُورَةٌ فَإِذَا أُنزِلَتْ سُورَةٌ مُّحْكَمَةٌ وَذُكِرَ فِيهَا الْقِتَالُ رَأَيْتَ الَّذِينَ فِي قُلُوبِهِم مَّرَضٌ يَنظُرُونَ

إليْكَ نَظرَ الْمَغْشِيِّ عَلَيْهِ مِنَ الْمَوْتِ}[٢٠]. فانظر إلى أهمية الإحالة بالموصول في قوله : (الذين آمنوا) ، وقوله : (الذين في قلوبهم مرض) ، وذلك للتنويه بالمؤمنين ولبيان حال المنافقين الذين قبحهم بصلة الموصول . وانظر إلى ما أفادته الإحالتان من مقابلة بين حال الفريقين جريا على سَنَن هذه السورة . ولو جاء لفظ (المؤمنون) و(المنافقون) موضعهما لما أديا هذه الوظيفة التي أداها الموصول . ولقد تكرر هذا الأسوب كثيرا ، ولكن النماذج السابقة كافية لإبراز الدور الذي يقوم به الموصول وصلته في وصف المرجع، والربط بين أجزاء الجملة في النص القرآني .

ونظرا لاجتماع الإحالة باسم الموصول وبالضمير في مواضع كثيرة من السورة مما يغني عن الإعادة ههنا ، ولأن أدوات التحليل النصي وإجراءاته حينئذ تتشابه فسأكتفي بعرض أبرز الملحوظات على ما ورد من إحالة بالموصول في هذه السورة ، وذلك على النحو التالي :

١- قام اسم الموصول المختص (الذين)[٥٠] بالإحالة إلى أغلب العناصر الإشارية المحورية التي أحالت إليها الضمائر سابقا ، كالإشارة إلى المؤمنين والكافرين والمنافقين ولكنها لم تحل إلى (الله) عز وجل ، ولا إلى الرسول ﷺ ، وتوزعت هذه الإحالات على أغلب الآيات في السورة مما أضفى تماسكا شكليا ودلاليا بين الجمل. وقام اسم الموصول المشترك (مَنْ) بالإحالة إلى نفس العناصر الإحالية السابقة [الآيات ١٤، ١٥، ١٦، ٣٨] ، في حين أحال (ما) إلى القرآن الكريم مرتين [الآيتان ٢، ٩] ، وإلى الكفر أو المعاصي مرة واحدة [الآية ٢٨] .

٢- يلاحظ دخول (الفاء) في خبر الموصول المختص ، حملا له على الموصول المشترك الذي ينتقل إلى الشرط ، لمشاركته إياه في معنى الشرط ، وذلك في قوله :{وَالَّذِينَ قُتِلُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ فَلَن يُضِلَّ أَعْمَالَهُمْ}[٤] ، وقوله :{وَالَّذِينَ كَفَرُوا فَتَعْسًا لَّهُمْ وَأَضَلَّ أَعْمَالَهُمْ}[٨] ،

وقوله :{إِنَّ الَّذِينَ كَفَرُوا وَصَدُّوا عَنْ سَبِيلِ اللَّهِ ثُمَّ مَاتُوا وَهُمْ كُفَّارٌ فَلَن يَغْفِرَ اللَّهُ لَهُمْ}[٣٤] . وذلك لما في اسم الموصول (الذين) من معنى الإبهام ، إذ لا يراد به ذو صلة معين ، بل المراد كل من تحققت فيه ماهية الصلة ، وهم عموم الشهداء في الآية الأولى ، وعموم الكفار في الآية الثانية ، وعموم من مات على الكفر في الآية الثالثة . فلزم الربط بالفاء في هذه المواضع إذ لم يصلح الجواب أن يكون شرطا . ولا يخفى الربط الذي أضافه تضمن المبتدأ معنى الشرط والربط بالفاء في هذه الآيات ، وذلك لتوقف وقوع الجواب على وقوع الشرط ، وتوقف وقوع خبر (الذي) على وقوع صلته[٥١].

٣- يرى النحاة أن (مَنْ) و(ما) مفردان مذكران ، فيجوز مراعاة اللفظ فيهما من حيث الإفراد والتذكير ، ويجوز مراعاة المعنى إن عني بهما غير ذلك، قال سيبويه : " هذا باب إجرائهم صلة (مَنْ) وخبره إذا عنيت اثنين كصلة (اللذيْن) ، وإذا عنيت جميعا كصلة (الذين) ، فمن ذلك قوله عز وجل : {وَمِنْهُم مَّن يَسْتَمِعُونَ إِلَيْكَ}[يونس٤٢]... حين عنى جميعا "[٥٢].

ولما كانت أغلب الآيات التي تحولت فيها الإحالة من الحمل على لفظ (مَنْ) إلى الحمل على معناه لها علاقة بالفاصلة فقد أخرت دراستها في التماسك الإيقاعي. ولكن لما كان القرآن كالنص الواحد من أوله إلى آخره . فقد وجب التساؤل عن السر وراء استعمال (يستمع) في سورة (محمد) ، و(يستمعون) في سورة (يونس) وفائدته . فقيل : إنه لم يقل (يستمعون) ؛ لأنه ليس المراد مجرد المستمعين كما في قوله : {وَمِنْهُم مَّن يَسْتَمِعُونَ إِلَيْكَ أَفَأَنتَ تُسْمِعُ الصُّمَّ}[يونس ٤٢] ، إذ المراد في سورة (محمد) المنافقون ، وضمير (منهم) عائد إلى (الذين كفروا) الذين جرى ذكرهم غير مرة من أول السورة ، أي : ومن الكافرين قوم يستمعون إليك[٥٣] وجاء اسم الموصول المبهم (من) ليتناسب مع خفائهم داخل الصف . وقيل : إن آية (محمد) نزلت في قوم قليلي العدد وهم

المنافقون فحمل على اللفظ لقلتهم وأما آية (يونس) فإنها نزلت في كل الكفار الذين يسمعون مسموعا هو حجة عليهم ولا ينتفعون بسماعه ، فحمل على المعنى لكثرتهم[٥٤] . وما أحسن هذا الربط بين قوله (يستمع) وقلة العدد ، وقوله (يستمعون) وكثرته .

ولقد قارن ابن الزبير[٥٥] بين قوله تعالى : **{وَمِنْهُم مَّن يَسْتَمِعُ إِلَيْكَ وَجَعَلْنَا عَلَى قُلُوبِهِمْ أَكِنَّةً أَن يَفْقَهُوهُ وَفِي آذَانِهِمْ وَقْرًا}**[الأنعام ٢٥] ، وهو نظير آية (محمد) وبين آية (يونس) ، فجعل سبب الحمل على اللفظ في آية (الأنعام) هو أنه قد اقترن بها ما يبين أن المستمعين جماعة ، وذلك قوله : (وجعلنا على قلوبهم أكنة ... الآية) فبين أن المراد جماعة وارتفع الاحتمال ؛ ولهذا جاء بصيغة الإفراد . ونظيره في سورة (محمد) قوله : (حتى إذا خرجوا من عندك قالوا ... الآية) فدل على أن المستمعين جماعة فقال (يستمع) ؛ لأنه أمن اللبس وارتفع الاحتمال . أما آية يونس فلم يقترن بها ما يبين أن المستمعين جماعة ، فقد قال بعدها : (أفأنت تسمع الصم ولو كانوا لا يعقلون) ، فجاء الفعل مسندا إلى واو الجماعة فقال (يستمعون) ؛ لئلا يتوهم أن المستمع واحد .

وهناك من يرى أن السبب هو اختلاف مواقع السماع في قلوب المستمعين في آية (يونس) ، بخلاف المستمعين في آيتي (الأنعام ومحمد)[٥٦] . وذلك أن المستمعين في آية (الأنعام) على نمط واحد وهم من الكفرة الذين لا يفقهون ولا يسمعون ، فقد قال فيهم : (وجعلنا على قلوبهم أكنة أن يفقهوه) ، وقال : (وفي آذانهم وقرا) ، وقال : (وإن يروا كل آية لا يؤمنوا بها) ، والمستمعون في آية (محمد) على نمط واحد كذلك ، وهم من المنافقين الذين وصفهم بالسخرية والتهكم على الرسول وبعدم فقه القلب وباتباعهم للهوى ، وذلك في قوله : (حتى إذا خرجوا من عندك قالوا للذين أوتوا العلم ماذا قال آنفا) ، وقوله : (أولئك الذين طبع الله على قلوبهم) ، وقوله : (واتبعوا أهواءهم) . فهؤلاء كأنهم مستمع رافض واحد ، فمواقع الاستماع عندهم واحدة . وليس الأمر

كذلك في آية (يونس) ، فقد قال قبل هذه الآية : {وَمِنهُم مَّن يُؤْمِنُ بِهِ وَمِنْهُم مَّن لاَّ يُؤْمِنُ بِهِ}[يونس ٤٠] ، وعلى هذا فالمستمعون في (يونس) أكثر من صنف : صنف مؤمن ، وصنف كافر . فوحّد المستمعين في آيتي (الأنعام ومحمد) ؛ لأنهم صنف واحد ، ولأن مواقع الكلام في نفوسهم واحدة ، وكأنهم مستمع واحد . بخلاف ما في (يونس) فقد جمع المستمعين ؛ لأنهم أكثر من صنف ، ولأن مواقع الكلام مختلفة في نفوسهم .

جـ - الإحالة باسم الإشارة :

يقوم اسم الإشارة بوظيفة الربط بين أجزاء الجملة الواحدة أو الجمل المتوالية ، وذلك أنه قد يتحد القصد ولكن يوجد معنى إضافي يستحق التوضيح كإرادة وصف المرجع مثلا ، فعندئذ لا يمكن أن تتحقق هذه الزيادة في المعنى دون وسيلة أخرى قد تكون بالإشارة إلى المرجع أو بمجيء اسم موصول يعود عليه ، ودليل الربط به صحة حلول الضمير الرابط محلها دون أن يتغير المعنى[٥٧] .

وقد قام اسم الإشارة بدون الربط في هذه السورة (عشر مرات) ، وذلك على النحو التالي :

١- {ذَلِكَ بِأَنَّ الَّذِينَ كَفَرُوا اتَّبَعُوا الْبَاطِلَ وَأَنَّ الَّذِينَ آمَنُوا اتَّبَعُوا الْحَقَّ مِن رَّبِّهِمْ}[٣]

٢- { كَذَلِكَ يَضْرِبُ اللَّهُ لِلنَّاسِ أَمْثَالَهُمْ}[٣]

٣- {ذَلِكَ وَلَوْ يَشَاءُ اللَّهُ لَانتَصَرَ مِنْهُمْ}[٤]

٤- {ذَلِكَ بِأَنَّهُمْ كَرِهُوا مَا أَنزَلَ اللَّهُ فَأَحْبَطَ أَعْمَالَهُمْ}[٩]

٥- {ذَلِكَ بِأَنَّ اللَّهَ مَوْلَى الَّذِينَ آمَنُوا وَأَنَّ الْكَافِرِينَ لَا مَوْلَى لَهُمْ}[محمد ١١]

٦- {أوْلَئِكَ الَّذِينَ طَبَعَ اللَّهُ عَلَى قُلُوبِهِمْ وَاتَّبَعُوا أَهْوَاءهُمْ}[١٦]

٧- {أوْلَئِكَ الَّذِينَ لَعَنَهُمُ اللَّهُ فَأَصَمَّهُمْ وَأَعْمَى أَبْصَارَهُمْ}[٢٣]

٨- {ذَلِكَ بِأَنَّهُمْ قَالُوا لِلَّذِينَ كَرِهُوا مَا نَزَّلَ اللَّهُ سَنُطِيعُكُمْ فِي بَعْضِ الْأَمْرِ}[٢٦]

٩- {ذَلِكَ بِأَنَّهُمُ اتَّبَعُوا مَا أَسْخَطَ اللَّهَ وَكَرِهُوا رِضْوَانَهُ فَأَحْبَطَ أَعْمَالَهُمْ}[٢٨]

١٠- {هَاأَنتُمْ هَؤُلَاء تُدْعَوْنَ لِتُنفِقُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ}[٣٨]

ويتبين من تحليل العناصر الإشارية الواردة بالسورة ما يلي :

١- لم ترد الإحالة العادية (والمقصود بها تلك التي تشير إلى شخص أو مشار إليه مباشر قبلها) إلا مرة واحدة وذلك في الآية العاشرة ، فالإشارة في قوله : (هاأنتم هؤلاء تدعون[٥٨]) تشير إلى الضمير المنفصل (أنتم) قبلها ، والمشار إليه أولئك المؤمنون المسئولون في قوله : (إن يسألكموها)[٣٧] ، أي : أنتم أيها المخاطبون هؤلاء الموصوفون ، كما تقول : أنت هذا ، أي : ظهر أثرك بحيث لا حاجة إلى الإخبار عنك بأمر مغاير ، وعلى هذا الوجه يجوز الوقف على (هؤلاء) ، ثم يستأنف بـ (تدعون) .

وقد ذهب الكوفيون إلى أن اسم الإشارة يكون موصولا مطلقا ، وأما البصريون فلم يثبتوا اسم الإشارة موصولا إلا إذا تقدمه (ما الاستفهامية) باتفاق أو (من الاستفهامية) باختلاف . وقد تبع الزمخشري مذهب الكوفيين، فجعل (هؤلاء) اسم موصول بمعنى (الذين) وهو الخبر ، وجملة تدعون صلته ، أي : أنتم الذين تدعون[٥٩] . وعلى هذا فلا إشارة ولا يجوز الوقف على (هؤلاء) .

٢- جاءت جميع الإحالات باسم الإشارة ـ الواردة قبل الآية الأخيرة ـ من باب الإحالة الموسعة ، وهي التي تحيل إلى جملة بأكملها أو إلى متتالية من الجمل أو إلى نص بأكمله حيث تنشّط الإحالة مساحة كبيرة من المعلومات بشكل موسّع[٦٠]. ويكثر هذا النوع من الإحالة في القرآن الكريم وبخاصة حين تأتي ألفاظ إشارية مفردة نحو (هذا وذلك) ؛ لتحيل إلى جملة من الوقائع والأحداث ومتتاليات من الجمل . وقد جاءت الإحالة الموسعة ههنا بضمير الإشارة (ذلك) (٧ مرات) ، منها مرة بزيادة الكاف (كذلك) ، وجاءت بـ (أولئك) (مرتين) . وسأعرض لهذه الإحالات الموسعة وما تشير إليه فيما يلي:

- ففي الآية الأولى تعود الإشارة (بذلك) إلى ما تقدم من الجملتين الخبريتين في الآيتين السابقتين لها ، وهما (أضل أعمالهم) للكافرين ، و(كفر عنهم سيئاتهم وأصلح بالهم) للمؤمنين ، فالمشار إليه المذكور من جزاء الطائفتين من الإضلال والتكفير والإصلاح . والإتيان باسم الإشارة لتمييز المشار إليه أكمل تمييز تنويها به ، وهذا الغرض ينطبق على الإشارات الموسعة الواردة بعد هذه الآية[٦١] .

- و(كذلك) في الآية الثانية إشارة إلى ما ذكر من علتي الخبرين السابقين في صدر هذه الآية ، أي : جعل سبحانه اتباع الباطل مثلا لأعمال الكفار، واتباع الحق مثلا لعمل المؤمنين . ويجوز أن تكون الإشارة إلى جميع ما تضمنه الكلام السابق من أول السورة ، فتكون الإشارة إلى أنه جعل اتباع الباطل مثلا لعمل الكفار وإضلال الأعمال مثلا لخيبتهم ، واتباع الحق مثلا لعمل المؤمنين وتكفير السيئات وإصلاح البال مثلا لفوزهم[٦٢].

- وفي الآية الثالثة كان " المشار إليه ما تقدم من قوله : (فضرب الرقاب) إلى هنا لا إلى ما تقدم من أول السورة . ويفيد اسم الإشارة تقرير الحكم ورسوخه في النفوس "[٦٣].

- والإشارة في الآية الرابعة إلى التعس والإضلال المفهومين من الجملتين السابقتين . وهو ما يؤكد دور الإشارة في إفادة التلخيص لما سبق من قول تمهيدا للعطف عليه ، وهو نمط من أنماط الربط شائع في الأسلوب القرآني[٦٤].

- واسم الإشارة في الآية الخامسة منصرف إلى النصر في قوله : (إن تنصروا الله ينصركم) ، وقيل : إشارة إلى الهلاك في قوله : (وللكافرين أمثالها) ؛ لأنه يتضمن وعيدا للمشركين بالتدمير ، وفي تدميرهم انتصار للمؤمنين . فأفادت الإشارة أن ما توعدهم الله به سببه أن الله ولي الذين آمنوا[٦٥].

- وفي الآية السادسة جاء (أولئك) مشيرا إلى المنافقين الذين ذكرت صفاتهم من أول الآية إلى هنا ، وعُدّ هذا من الإحالة الموسعة لأن المنافقين لم يجر لهم ذكر مباشر ، وإنما ذكرت أوصافهم من خلال مجموعة جمل ، والإشارة ههنا إلى هذه المتوالية من الجمل . وقد جيء باسم الإشارة بعد ذكر صفاتهم تشهيرا بهم ، وجيء بالموصول وصلته خبرا عن اسم الإشارة لإفادة أن هؤلاء الموصوفين بهذه الصفات مطبوع على قلوبهم[٦٦].

- والقول في الإشارة (بأولئك) في الآية السابعة كالقول في الآية السابقة ، والإشارة إلى المنافقين الموصوفين بالإفساد وتقطيع الأرحام ، وأخبر بأنهم هم الملعونون ولكن بطريق الالتفات إيذانا بأن ذكر هناتهم أوجب إسقاطهم عن درجة الخطاب على جهة التوبيخ . واختار أبو حيان أن

تكون الإشارة إلى (الذين في قلوبهم مرض)[٢٠] ، لا إلى الإفساد وتقطيع الأرحام . ورجحه ابن عاشور وعلته أن الإفساد وتقطيع الأرحام لا يستوجب اللعنة ولا أن مرتكبيه بمنزلة الصم كما أن صيغة المضي في : (لعنهم) و(أصمهم) و(أعمى) لا تتناسب مع قوله : (فهل عسيتم) ولا مع حرف الشرط (إنْ) الدال على زمن الاستقبال في الآية السابقة للإشارة[٦٧].

- والإشارة في الآية الثامنة إلى مضمون الجملة الواردة بالآية قبلها ، وهم الموصوفون بالارتداد من المنافقين أو اليهود والذين أخبر عنهم بتسويل الشيطان وإملائه لهم[٦٨].

- والمشار إليه في الآية التاسعة التوفي الفظيع الموصوف بضرب الوجه والأدبار في الآية السابقة[٦٩].

ويتضح مما سبق أن الإحالة الموسعة باسم الإشارة سمة من سمات هذه السورة إذ جاء أغلبها من هذا النوع ، ولا يخفى الدور الذي قامت به في التماسك النصي لا على مستوى الآية أو الجملة الواحدة بل على مستوى المتواليات من الآيات والجمل ، مما يؤكد أن الإشارة تجري مجرى الضمير في القيام بوظيفة الربط . كما اتضح الغرض الرئيس من الإحالة باسم الإشارة وهو تمييز المشار إليه أكمل تمييز ، والتنويه به ، وتوضيح المشار إليه بذكر صفة من صفاته .

٢- فاعلية الحذف في التماسك النصي :

أولى علماء النص الحذف (Ellipsis) اهتماما كبيرا وعده هؤلاء أحد صور التماسك النحوي للنص ، ويرى بعض الباحثين أن الحذف علاقة نصية قبلية لأنه في معظم الأمثلة يوجد العنصر المحذوف في النص السابق أو في الجملة السابقة .

ولكن الحذف يعد أحد المطالب الاستعمالية في أية لغة ، ولذلك اهتم به علماء العربية من النحاة والبلاغيين والأصوليين وغيرهم ، إذ هو من مقاصد العرب في كلامهم طلبا للإيجاز والاختصار ، ويرجع حسن العبارة في كثير من التراكيب إلى ما يعمد إليه المتكلم من حذف ما دام هناك ما يرشد إليه في سياق الكلام أو دلالة الحال . فهذا سيبويه يعرض للعديد من التراكيب التي يعود الحذف فيها إلى دليل من السياق اللغوي وسياق الحال[٧٠]، بل وصل العناية بالحذف عند النحاة إلى الدرجة التي دفعت ابن جني إلى أن يعده من شجاعة العربية ، وذكر أن العرب قد تحذف الجملة والمفرد والحرف والحركة، وليس شيء من ذلك إلا عن دليل عليه[٧١] . وقد ذكر ابن هشام ثمانية شروط للحذف جعل منها وجود دليل حالي أو مقالي ، ثم ذكر أنواعا كثيرة من الحذف تنوعت بين حذف الجملة والمفرد والحرف والحركة[٧٢] .

وقد اعتمد البلاغيون على ما سماه النحاة الحذف الجائز في تناولهم لمسألة الإيجاز ، يقول عبد القاهر الجرجاني عن بلاغة الحذف : " فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر ، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة ، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق ، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبن "[٧٣] . ويعد الحذف والذكر بلاغة في المواضع التي تقتضيهما ، فلا يجوز الذكر في موطن الحذف ولا الحذف في موطن الذكر .

والهدف من دراسة الحذف ههنا بيان فاعلية الحذف في ترابط أجزاء النص وسبكها على مستوى البنية الظاهرة ورصد تأثير هذا الحذف على دلالة التراكيب التي ورد بها . وقد تنوع الحذف في هذه السورة وتدرج من حذف الحرف إلى حذف الكلمة إلى حذف الجملة ، وذلك على النحو التالي :

أ. حذف أحد أركان الجملة الاسمية :

١- ففي قوله : {ذَلِكَ بِأَنَّ الَّذِينَ كَفَرُوا اتَّبَعُوا الْبَاطِلَ}[٣][٧٤] ، يحتمل في أحد الوجهين أن يكون المبتدأ محذوفا وتقديره : الأمر ذلك ، ويعود المحذوف إلى جميع ما ورد بالآيتين السابقتين من إضلال أعمال الكافرين وتكفير سيئات المؤمنين .

٢- وفي قوله :{ذَلِكَ وَلَوْ يَشَاءُ اللَّهُ لَانتَصَرَ مِنْهُمْ }[٤] يحتمل ثلاثة أوجه من الحذف منها أن يكون المحذوف المبتدأ وتقديره : الأمر ذلك ، والمحذوف يشير إلى ما ورد بالآيات السابقة من الإضلال والتكفير وعلة الأمرين وما ترتب عليه من الأمر بالقتال ، أو أن يكون المحذوف الخبر وتقديره : ذلك واجب أو مقدم .

٣- وفي قوله : {مَثَلُ الْجَنَّةِ الَّتِي وُعِدَ الْمُتَّقُونَ ... الآية}[١٥] ورد العديد من مواضع حذف أحد أركان الجملة الاسمية ، من ذلك قوله : (مثل الجنة) ، إذ يحتمل أن يكون المحذوف الخبر ، وتقديره عند سيبويه[٧٥] : ومن القصص مثل الجنة أو مما يقص عليكم مثل الجنة ، وتقديره عند غيره : مثل الجنة ما تسمعون . وفي قوله : (فيها أنهار) يحتمل في أحد الوجهين أن تكون الجملة خبرا لمبتدأ محذوف يعود إلى (الجنة) التي سبق ذكرها أي : هي فيها أنهار . وفي قوله : (ولهم فيها من كل الثمرات) حذف المبتدأ المؤخر المفهوم من السياق وتقديره : ولهم فيها أصناف من كل الثمرات . وفي قوله : (ومغفرة من ربهم) يحتمل في أحد الوجهين أن يكون الخبر محذوفا وتقديره : ولهم مغفرة من ربهم ، وقد دل عليه (لهم) المذكورة في الآية السابقة . وفي قوله : (كمن هو خالد في النار) يحتمل في أحد الوجهين أن يكون (كمن) خبرا لمبتدأ محذوف تقديره : أمن هو في هذا النعيم أو أمن هو خالد في هذه الجنة كمن هو خالد في النار ، وقد دل على المحذوف (مَنْ) التي وردت لاحقا .

٤- وفي قوله : **{فَأَوْلَى لَهُمْ}[٢٠]** يحتمل في أحد الوجهين أن تكون (أولى) خبرا لمبتدأ محذوف تقديره : العقاب أو الهلاك أولى لهم ، أي أقرب لهم . وهكذا يأتي دور قرينة السياق في الحذف ودلالة ما سبق على المحذوف .

٥- وفي قوله : **{طَاعَةٌ وَقَوْلٌ مَّعْرُوفٌ}[٢١]** يحتمل أن تكون (طاعة) مبتدأ والخبر محذوف وتقديره : طاعة وقول معروف أمثل وهو مذهب الخليل وسيبويه ، ويجوز أن تكون خبرا لمبتدأ محذوف وتقديره : أمرنا طاعة ، وفي كلا الوجهين تم الحذف بقرينة السياق والمعنى العام المذكور قبله . وفي قوله :**{لَكَانَ خَيْرًا لَّهُمْ}[٢١]** اسم كان محذوف يعود على (الصدق) المفهوم من السياق قبله وذلك في قوله : (فلو صدقوا الله) .

٦- وفي قوله : **{فَكَيْفَ إِذَا تَوَفَّتْهُمُ الْمَلَائِكَةُ}[٢٧]** يحتمل في أحد الوجهين أن تكون (كيف) خبرا مقدما والمبتدأ محذوف تقديره : كيف حاله .

ب - حذف الفعل :

ينصب المصدر في مواضع مختلفة منها إذا كان مستعملا بدلا من اللفظ بفعله في مواضع الأمر أو النهي أو الدعاء ... إلخ ، أو إذا كان المصدر مسوقا لتفصيل عاقبة ما تقدمه ، وقد جاءت هاتان الصورتان في ثلاثة مواضع حذف فيها الفعل مع المصدر النائب عن فعله ، وهي قوله تعالى : **{فَضَرْبَ الرِّقَابِ}[٤]** (فضرب) مصدر منصوب ناب عن فعله المستعمل في الأمر وتقديره : فاضربوا الرقاب ضربا ، فلما حذف الفعل اختصارا قدّم المصدر على المفعول به وناب مناب الفعل في العمل في ذلك المفعول وأضيف إليه . وفي قوله :**{فَإِمَّا مَنًّا بَعْدُ وَإِمَّا فِدَاءً}[٤]** جاء المصدران (منا وفداء) نائبين عن الفعل الذي لا يجوز إظهاره ؛ لأنهما مسوقان لتفصيل عاقبة ما تقدم من قوله : (فشدوا الوثاق) وتقديره : فإما تمنون منا وإما تفدون فداء . وفي قوله : **{فَتَعْسًا لَّهُمْ}[٨]** جاء المصدر (تعسا) نائبا عن فعله الوارد في سياق الدعاء عليهم ،

وتقديره : تعسهم تعسا[٧٦] . وقد دل نصب المصدر في جميع هذه المواضع على المحذوف .

جـ - حذف المضاف :

يعد حذف المضاف وإقامة المضاف إليه مقامه ضربا من ضروب الاتساع والإيجاز والاختصار[٧٧]، ويعرف حذف المضاف في البلاغة بمجاز الحذف . وقد ورد في السورة ثلاث مرات ، وهو قوله : **{حَتَّى تَضَعَ الْحَرْبُ أَوْزَارَهَا}[٤]** فقد أسند وضع الأوزار إلى الحرب وإنما هي لأهلها على سبيل الاستعارة . وفي قوله : **{مِّن قَرْيَتِكَ الَّتِي أَخْرَجَتْكَ أَهْلَكْنَاهُمْ}[١٣]** جعل الإخراج للقرية وهو لأهلها بقرينة قوله (أهلكناهم) ، واستتر ضمير القرية في (أخرج) وظهرت علامة التأنيث لأن القرية مؤنثة . وفي قوله : **{فَإِذَا عَزَمَ الْأَمْرُ}[٢١]** جعل العزم للأمر وإنما هو لأصحاب الأمر وهذا كثير في كلامهم[٧٨] .

د - أنواع أخرى من الحذف :

ورد بالسورة أنواع أخرى من الحذف ، كحذف الموصوف في قوله : **{كَذَلِكَ يَضْرِبُ اللَّهُ لِلنَّاسِ أَمْثَالَهُمْ}[٣]** (فكذلك) نعت لمصدر محذوف تقديره : مثل ذلك الضرب يضرب الله للناس أمثالهم[٧٩]، وقد دل على المحذوف (يضرب) المذكور بعده لفظا . وحذف جملة الصفة في قوله :**{لَوْلَا نُزِّلَتْ سُورَةٌ}[٢٠]** أي : هلا أنزلت سورة يؤمر فيها بالجهاد[٨٠]، فحذف وصف (سورة) لدلالة ما بعده عليه من قوله (وذكر فيها القتال) لأن قوله (فإذا أنزلت سورة) اقتضى أن المسئول سورة يشرع فيها قتال المشركين ، فحذف الوصف إيجازا . وحذف جملة جواب الشرط في قوله : **{فَهَلْ عَسَيْتُمْ إِن تَوَلَّيْتُمْ أَن تُفْسِدُوا فِي الْأَرْضِ}[٢٢]** فجملة (إن توليتم) اعتراض ، وجوابه محذوف يدل عليه ما قبله من قوله (فهل عسيتم)[٨١]. ومن تنوع الخطاب الوارد بهذه السورة

حذف (مِنْ) الداخلة على الظرف في قوله تعالى : {فَإِمَّا مَنًّا بَعْدُ وَإِمَّا فِدَاءً}[٤] مع أن هذا التركيب تكرر في السورة نفسها بزيادة (مِنْ) ، فهل لذلك دلالة خاصة ؟

ملحوظات التحليل :

١- جاء الحذف في أغلب المواضع لعناصر إفرادية كحذف أحد أركان الجملة الاسمية أو حذف الفعل المتروك إظهاره أو حذف المضاف أو حذف الموصوف ، وجاء أحيانا لعناصر غير إفرادية كحذف جملة الصفة وجملة الشرط .

٢- جاء أغلب الحذف في المواضع السابقة معتمدا على دليل لفظي كأن يكون دليل الحذف مذكورا أو أن يستدل على المحذوف بالعلامة الإعرابية أو على استلزام أحد المتضامين للآخر ، كما جاء الحذف أحيانا لدلالة السياق وفهم المخاطب للمعنى .

٣- جاء دليل الحذف في بعض المواضع من قبيل الإحالة النصية القبلية كحذف المبتدأ في قوله : (فيها أنهار)[١٥] ، وحذف الخبر في قوله : (ومغفرة من ربهم)[١٥] ، وحذف اسم كان في قوله : (فلو صدقوا الله لكان خيرا لهم)[٢١] ، وحذف جملة جواب الشرط في قوله :(إن توليتم) . وجاء بعضه من قبيل الإحالة النصية البعدية كما في حذف الموصوف في قوله : (كذلك يضرب الله للناس أمثالهم)[٣] ، وكحذف المبتدأ في قوله : (كمن هو خالد في النار)[١٥] ، وكحذف جملة الصفة في قوله : (لولا نزلت سورة)[٢٠] .

٤- جاء الحذف في أغلب الأحيان معتمدا على لفظ سابق أو لاحق داخل الآية مما أسهم في تحقيق التماسك على مستوى الآية الواحدة ، ولكن دليل الحذف جاء أحيانا في سياق آيات سابقة ، من ذلك قوله : (ذلك بأن الذين

كفروا اتبعوا الباطل)[٣] حيث يعود المبتدأ المحذوف إلى جميع ما ورد بالآيتين السابقتين ، وقوله : (ذلك ولو يشاء الله لانتصر منهم)[٤] إذ الدليل على المبتدأ المحذوف يعود إلى جميع ما ورد بالآيات الثلاث السابقة . ولا شك أن هذا النوع يحقق تماسكا بين أكثر من آية في السورة .

٥- لم يخل الحذف في كثير من الأحيان من معنى ربما لا يؤديه العنصر المحذوف إن حضر ، من ذلك استخدام المصدر النائب عن فعله في (ضربَ الرقاب) فقد أوثر المصدر على الفعل ؛ لأن في خصوص هذا اللفظ من الغلظة والشدة ما ليس في لفظ القتل فهو أبلغ من قوله (اقتلوهم) ، وكذلك (تعسا لهم) يستعمل في الدعاء عليهم لقصد التحقير والتفظيع[٨٢]، ولو جاء الفعل لما أدى هذا المعنى ولانتقل الكلام من الإنشاء إلى الخبر . فضلا عن أن التعبير بالاسم يدل على الثبوت واللزوم ، ويفيد ثبات (القتل) و(التعس) لهم . ولا يمكن إغفال دلالة النصب ههنا ؛ لأنك إذا نصبت كنت ترجاه في حال حديثك وتعمل في إثباته ، وإذا رفعت كما في (طاعةٌ) فكأنك ابتدأت شيئا قد ثبت عندك واستقر[٨٣] . وفي نسبة الإخراج إلى القرية في نحو (قريتك التي أخرجتك) مبالغة وإفادة للإحاطة بجميع أهلها ؛ وليكون إسناد إخراج الرسول إلى القرية كلها .

وانظر إلى الفائدة من ذكر (مِنْ) في قوله : **{إِنَّ الَّذِينَ ارْتَدُّوا عَلَى أَدْبَارِهِم مِّن بَعْدِ مَا تَبَيَّنَ لَهُمُ الْهُدَى}**[٢٥] ، وقوله : **{إِنَّ الَّذِينَ كَفَرُوا وَصَدُّوا عَن سَبِيلِ اللَّهِ وَشَاقُّوا الرَّسُولَ مِن بَعْدِ مَا تَبَيَّنَ لَهُمُ الْهُدَى}**[٣٢] ، فإذا كانت (مِنْ) تفيد ابتداء الغاية الزمانية[٨٤] فإن وجودها يعني ارتدادهم أو كفرهم في الزمان القريب من تبيان الهدى لهم والمتصل به ، وحذفها يفيد أن ارتدادهم وكفرهم وقع بعد تبيان الهدى لهم سواء أكان ذلك في الزمن القريب أم البعيد ، ويفيد إعطاء المهلة وليس هذا المقصود . وخلو قوله تعالى : **{فَإِمَّا مَنًّا بَعْدُ وَإِمَّا فِدَاءً}**[٤] منها يفيد وجود مهلة بين شد الوثاق وبين المنّ أو الفداء .

٢- وسائل إطالة الكلام :

تعد الجملة قصيرة إذا اكتُفي بعنصريها المؤسسين فحسب ، وكان على النحاة أن يحددوا أدنى قدر تنعقد به الجملة ، ولم يكن عليهم تحديد الجملة الطويلة لأنها لا تنتهي ، ولكنهم حددوا العناصر غير المؤسسة التي يتم بها إطالة الجمل وتشابك بنائها بحيث تصبح جملا مركبة . وهي التي يمكن جمعها تحت طول التقييد أو التبعية أو التعدد أو التعاقب أو الترتيب أو الاعتراض[٨٥] .

وتنقسم العناصر التي يتم بها إطالة الجمل إلى عناصر إفرادية وعناصر غير إفرادية (الجمل وأشباه الجمل) ، ولكلٍ دوره في التماسك النصي، ولكن اهتمامي سينصب على العناصر غير الإفرادية ؛ لأن الربط يزداد - غالبا - بوجود رابط بين الجملة والعنصر الذي ترتبط به ، ولكن هذه العناصر غير الإفرادية تنقسم بدورها إلى جمل تحل محل المفرد في الجملة الأصلية فتكون بتعبير النحاة جملا لها محل من الإعراب ، وإلى جمل غير مستبدلة من المفرد وهي الجمل التي لا محل لها من الإعراب[٨٦] . وسأعرض لبعض وسائل إطالة الكلام مكتفيا بنماذج تبين فائدتها ودورها في تعميق التماسك النصي في السورة ، وذلك على النحو التالي :

أ - العطف :

إن العطف بوصفه أحد التوابع يسهم بدور كبير في التماسك النصي وذلك لتبعيته متبوعه مما يجعله امتدادا نصيا للمتبوع . وتتحقق تبعية العطف بالتشريك بواسطة حروف العطف بين المعطوف والمعطوف عليه . وقد جاءت الإطالة بجملة العطف في هذه السورة في بضع وأربعين موضعا ، وفي فائدة العطف بالجملة يقول ابن يعيش : " والغرض من عطف الجمل ربط بعضها ببعض واتصالها والإيذان بأن المتكلم لم يرد قطع الجملة الثانية من

الأولى والأخذ في جملة أخرى ليست من الأولى"[87]، ويتبين من تحليل هذه الجمل ما يلي :

١- للعطف بالجملة فوائده في تعميق التماسك النصي في السورة شكليا ودلاليا في آن واحد ، فقد جاء بعض العطف أوفق لتأليف النظم الكريم على ما روعي في أغلب آيات هذه السورة من المقابلة[88]، من ذلك العطف بقوله :{وَآتَاهُمْ تَقْوَاهُمْ}[١٧] في مقابل العطف بقوله : {وَاتَّبَعُوا أَهْوَاءهُمْ}[١٦] . ويتساءل ابن جماعة عن الفائدة من العطف بقوله تعالى : {وَمَغْفِرَةٌ مِّن رَّبِّهِمْ}[١٥] بعد وصف إضافة النعم عليهم والمغفرة سابقة لتلك النعم . وأجاب بأن (الواو) لا توجب الترتيب في الأخبار وإضافة النعم لا يلزم منه الستر ، فذكر سبحانه أن مع ذلك ستر ذنوبهم ولم يفضحهم بها[89]. وفي قوله تعالى :{وَلَوْ نَشَاء لَأَرَيْنَاكَهُمْ فَلَعَرَفْتَهُم بِسِيمَاهُمْ وَلَتَعْرِفَنَّهُمْ فِي لَحْنِ الْقَوْلِ وَاللَّهُ يَعْلَمُ أَعْمَالَكُمْ}[٣٠] جاء العطف في جملة (فلعرفتهم بسيماهم) لفائدة إذ أشار إلى قوة التعريف ؛ لأن التعريف قد يطلق ولا يلزمه المعرفة، فقال ههنا (فلعرفتهم) بمعنى عرّفناهم تعريفا تعرفهم به[90]. وفي نفس الآية جاء العطف بجملة (والله يعلم أعمالكم) لإفادة الوعد للمؤمنين والإيذان بأن حالهم بخلاف حال المنافقين ، وقيل فائدته الوعيد للمنافقين وإيذانا بأن المجزي عليه ما يقصدونه لا ما يعرّضون به ، وقيل هو خطاب عام فهو وعد ووعيد . وانظر إلى الفائدة من العطف بقوله : {وَاللَّهُ يَعْلَمُ مُتَقَلَّبَكُمْ وَمَثْوَاكُمْ}[١٩] ، فالمراد تحذيرهم من جزائه وعقابه ، أو الترغيب في امتثال ما يأمرهم جل شأنه به والترهيب عما ينهاهم عنه[91]. مما يؤكد إفادة جملة العطف ربطا شكليا ودلاليا معا .

٢- لحروف العطف دور في الترتيب والتسلسل الزمني في السورة ، ففي قوله {فَإِذا لَقِيتُمُ الَّذِينَ كَفَرُوا فَضَرْبَ الرِّقَابِ}[٤] أفادت (الفاء) ترتيب هذا الكلام على ما قبله حيث ترتب ما في حيزها من الأمر على ما قبلها ، فإن

ضلال أعمال الكفرة وخيبتهم وصلاح أعمال المؤمنين وفلاحهم مما يوجب أن يترتب عليه ما يليق به من الأحكام[٩٢] . وفي قوله : {فَلَا تَهِنُوا وَتَدْعُوا إِلَى السَّلْمِ}[٣٥] أفادت (الفاء) ترتيب هذا النهي على ما تقرر في نفوس المؤمنين من خذل الله تعالى المشركين في الآيتين [٣٢، ٣٤] ، ويجوز أن يكون الترتيب على قوله : (ولنبلونكم)[٣١] ، وقيل الترتيب على ما سبق من الأمر بالطاعة[٩٣] . و(الفاء) في قوله سبحانه : {فَكَيْفَ إِذَا تَوَفَّتْهُمُ الْمَلَائِكَةُ}[٢٧] لترتيب ما بعدها على ما قبلها ، و(الفاء) في قوله : {إِن يَسْأَلْكُمُوهَا فَيُحْفِكُمْ}[٣٧] للإشارة إلى أن الإحفاء يقع معاقبا للسؤال ، و(الفاء) لا يكون إلا للمتعاقبين أو للمتعلقين[٩٤] . وهكذا لعبت (الفاء) دورا في الترابط النصي داخل السورة وترتيب الأحداث الواردة فيها .

وأما (ثم) ففي العطف بها في قوله : {ثُمَّ مَاتُوا وَهُمْ كُفَّارٌ}[٣٤] دلالة على الترتيب والتراخي ؛ لأن الموت لا يأتي إلا بعد مهلة . وفي قوله : {وَإِن تَتَوَلَّوْا يَسْتَبْدِلْ قَوْمًا غَيْرَكُمْ ثُمَّ لَا يَكُونُوا أَمْثَالَكُمْ}[٣٨] أفادت (ثم) الترتيب في المنزلة والمرتبة لثباتهم على الإيمان ؛ لأن الثبات على الإيمان أعلى من مجرد الإيمان ، مع وجود المهلة في هذا الاستبدال . والجملة معطوفة بـ (ثم) على جملة جواب الشرط (يستبدلْ) ، والمعطوف على جواب الشرط بحرف من حروف التشريك يجوز جزمه على العطف أو رفعه على الاستئناف . وقد جاء العطف في هذه الآية على الجزم ، وفي موضع آخر مشابه وهو قوله تعالى : (وإن يقاتلوكم يولوكم الأدبار ثم لا ينصرون)[٩٥] على الرفع ، وقد أبدى الفخر الرازي وجها لإيثار الجزم هنا وإيثار الاستئناف هنالك ، ففي أية (آل عمران) سواء قاتلوا أو لم يقاتلوا لا يُنصرون ، فلم يكن للتعليق بالشرط وجه ؛ فرفع بالابتداء . وههنا جزم للتعليق[٩٦] .

ب ـ النعت[97] :

يقوم النعت بالإسهام في ترابط النص بما يؤديه من تتميم منعوته ، وذلك بدلالته على معنى في المنعوت أو في متعلقه بحسب ما يقتضيه المقام ، فيفيد تخصيص المنعوت إذا كان نكرة ، ويفيد الإيضاح لمنعوته إن كان معرفة[98] . وإذا كان النعت جملة أو شبه جملة فإن الربط يزداد بوجود رابط بين جملة النعت والمنعوت . ففي قوله تعالى :{فَتَعْسًا لَّهُمْ}[٨] ، وقوله :{جَنَّاتٍ تَجْرِي مِن تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ}[١٢] ، جاءت شبه الجملة (لهم)[99] لتخصيص التعس لهم ، وجاءت جملة (تجري من تحتها الأنهار) لرفع الاشتراك المعنوي الواقع في (جنات) . ويكفي أن تنظر إلى الدور الذي يقوم به النعت في الترابط النصي في نحو قوله : {وَكَأَيِّن مِّن قَرْيَةٍ هِيَ أَشَدُّ قُوَّةً مِّن قَرْيَتِكَ الَّتِي أَخْرَجَتْكَ أَهْلَكْنَاهُمْ}[١٣] ، فوصف القرية الأولى بشدة القوة للإيذان بأولوية الثانية منها بالإهلاك لضعف قوتها ، كما أن وصف الثانية بإخراجه ﷺ للإيذان بأولويتها به لقوة جنايتها[100] .

جـ ـ التوكيد :

يقوم التوكيد بدوره في إبراز التماسك النصي من خلال العلاقة بين المؤكِّد والمؤكَّد ، وهذا ما أكد عليه النحاة من أن التوكيد تكرير باللفظ أو بالمعنى[101] والتكرير نوع من أنواع التماسك . ولكن التوكيد يتحقق بوسائل شتى غير التوكيد النحوي ، وقد جاءت العديد من وسائل التوكيد في هذه السورة وتوزعت على النحو التالي :

١ـ التوكيد بالأداة : جاء التوكيد بـ (إنّ وأنّ) الناسختين المؤكدتين لمضمون الجملة في السورة عدة مرات[102] فمن التوكيد بـ (إن) قوله : {إِنَّ اللَّهَ يُدْخِلُ الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ جَنَّاتٍ}[١٢] ، ومن التوكيد (بأن) قوله : {ذَٰلِكَ بِأَنَّ الَّذِينَ كَفَرُوا اتَّبَعُوا الْبَاطِلَ}[٣] وفيه بالإضافة إلى التوكيد أنه

يشي بمعنى المصدر . وقد جاء توكيد النفي (بلا) النافية للجنس في قوله : {لا مَوْلَى لَهُمْ}[١١] ، وقوله : {فَلا نَاصِرَ لَهُمْ}[١٣] ، حيث أفادت الاستغراق والتوكيد بشمول جميع الأولياء أو الناصرين الذين ادعوهم في الدنيا ، كما جاء توكيد النفي (بلن) عدة مرات[١٠٣] منها قوله : {فَلَن يُضِلَّ أَعْمَالَهُمْ}[٤] (فلن) لتأبيد النفي ، فقد ذهب الزمخشري إلى أن في (لن) تأكيدا وتشديدا ليس في (لا)[١٠٤] .

وجاء التوكيد بلام الجواب في قوله : {وَلَوْ نَشَاء لَأَرَيْنَاكَهُمْ فَلَعَرَفْتَهُم بِسِيمَاهُمْ}[٣٠] ، وباللام الموطئة للقسم في قوله :{وَلَتَعْرِفَنَّهُمْ فِي لَحْنِ الْقَوْلِ وَاللَّهُ يَعْلَمُ أَعْمَالَكُمْ}[٣٠] فإطالة الكلام والتوكيد باللام يتناسبان وقدر المعصية ، وقوله : {وَلَنَبْلُوَنَّكُمْ حَتَّى نَعْلَمَ الْمُجَاهِدِينَ مِنكُمْ وَالصَّابِرِينَ}[٣١] ، فهذا قسم مقدر ويؤتى به للتوكيد ، وجواب القسم هو المقصود بالتأكيد ، قال سيبويه : " اعلم أن القسم توكيد لكلامك"[١٠٥] ، "وهو جملة فعلية أو اسمية تأكد بها جملة موجبة أو منفية "[١٠٦]، فهنا جملتان ترتبت إحداهما على الأخرى ، وأتي بالأولى من أجل توكيد ما يقسم عليه من نفي أو إثبات .

٢- التوكيد بأسلوب القصر : وهو تأكيد بنفي الغير وإثبات الحكم للموضوع ، وقد جاء صراحة (بحرف النفي وإلا) في قوله تعالى : {فَاعْلَمْ أَنَّهُ لا إِلَهَ إِلَّا اللَّهُ}[١٩] ، وجاء بـ (إنما) في قوله : {إِنَّمَا الْحَيَاةُ الدُّنْيَا لَعِبٌ}[٣٦] ، وقوله : {وَمَن يَبْخَلْ فَإِنَّمَا يَبْخَلُ عَن نَّفْسِهِ}[٣٨] وذلك في جملة جواب الشرط الجازم ، وفائدة القصر بـ (إنما) ههنا أنه لا يتعدى ضرر بخله إلى غير نفسه ، وقد تعدى البخل هنا (بعن) ؛ لأن البخل فيه معنى المنع . ويجوز أن يتعدى بـ (على) لمعنى التضييق ، والظاهر أن من منع المعروف عن نفسه فإضراره عليها[١٠٧] .

٣- التوكيد بالتكرير : وقد جاء بتكرير الفعل والحرف في العديد من المواضع ولكنني سأعرض له عند الحديث عن التماسك المعجمي .

د - الاستفهام :

تعد الأداة الداخلة على جملة لإفادة معنى الجملة رابطة تقوي بها الصلة بين كل المفردات الداخلة في حيزها ، وينطبق ذلك على أبواب كثيرة كالنفي والاستفهام وغيرها ، فحروف الاستفهام تقوم بوظيفة الربط بين عناصر الجملة التي تدخل عليها حتى يصبح كل ما في حيزها مشمولا بالمعنى العام الذي عبر عنه الحرف[١٠٨] . ولقد جاء الاستفهام في السورة (عشر مرات)[١٠٩] بحروف الاستفهام وبأسماء الاستفهام . ولكن الملاحظ أن أغلب الاستفهام في هذه السورة جاء استنكاريا ، فأفاد معنى التقريع والتوبيخ وكذلك التهديد والوعيد للكافرين والمنافقين ، وهو ما يتفق مع الروح السائدة في السورة من تنديد بمواقفهم .

فالاستفهام في قوله تعالى : **{وَكَأَيِّن مِّن قَرْيَةٍ هِيَ أَشَدُّ قُوَّةً مِّن قَرْيَتِكَ الَّتِي أَخْرَجَتْكَ أَهْلَكْنَاهُمْ فَلَا نَاصِرَ لَهُمْ}[١٣]** جاء مع إطالة الكلام بجمل النعت والعطف لإفادة الوعيد لأن مقام التهديد والتوبيخ يقتضي الإطناب ، وفي ذلك يقول ابن الزبير : " ومن المفهوم عن العرب أن المستفهم إذا قصد التقريع والتوبيخ أطال كلامه إدلاء بحجته وتعنيفا لمن يخاطبه"[١١٠] . وفي قوله :**{أَفَمَن كَانَ عَلَى بَيِّنَةٍ مِّن رَّبِّهِ كَمَن زُيِّنَ لَهُ سُوءُ عَمَلِهِ وَاتَّبَعُوا أَهْوَاءَهُمْ}[١٤]** جاء الاستفهام مستعملا في إنكار المماثلة التي يقتضيها حرف التشبيه (الكاف) ، والمقصود من إنكار المشابهة إظهار تباين حال الفريقين المؤمنين والكافرين وكون الأولين في أعلى عليين والآخرين في أسفل سافلين[١١١] . وقد جعل الزمخشري من هذا النوع قوله تعالى : **{مَثَلُ الْجَنَّةِ الَّتِي وُعِدَ الْمُتَّقُونَ ... كَمَنْ هُوَ خَالِدٌ فِي النَّارِ}[١٥]** فهو عنده كلام في صورة الإثبات ومعنى الإنكار لانطوائه تحت كلام مصدر بحرف الإنكار في الآية السابقة ودخوله في حيزه،

كأنه قيل : أمثل الجنة كمن هو خالد في النار ، أي كمثل جزاء من هو خالد في النار ، وجعل تعريه من حرف الإنكار فيه زيادة تصوير لمكابرة من يسوي بين المتمسك بالبينة والتابع لهواه وأنه بمنزلة من سوى بين الجنة والنار[112] .

وفي قوله : {مَاذَا قَالَ آنِفًا}[16] يحتمل أن يكون مقصودهم من ذلك الاستهزاء وإن كان بصورة الاستعلام ، ويجوز أن يكون مرادهم حقيقة الاستعلام إذ لم يلقوا له آذانهم تهاونا به ولذلك ذموا ، ويجوز أن يكون الكلام تعريضا بعدم جدوى حضور مجالس النبي ﷺ[113] ، وجاء الاستفهام (بماذا) وفيه مبالغة فقد ورد في درة التنزيل ـ عند المقارنة بين قول إبراهيم عليه السلام لأبيه وقومه : (ما تعبدون) وفي موضع آخر : (ماذا تعبدون)[114] ـ قوله: " فلما قصد في الأول التنبيه كانت (ما) كافية ، ولمّا بالغ وقرّع استعمل اللفظ الأبلغ وهو (ماذا) التي إن جعلت (ذا) منها بمعنى (الذي) فهو أبلغ من (ما) وحدها ، وإن جعلا اسما كان أيضا أبلغ وأوكد مما إذا خلت من (ذا) "[115] ، وهذا يعني أن في (ماذا) قوة ومبالغة في الاستفهام ليست في (ما) . وجاء الاستفهام في قوله : {فَهَلْ عَسَيْتُمْ إِن تَوَلَّيْتُمْ أَن تُفْسِدُوا فِي الْأَرْضِ وَتُقَطِّعُوا أَرْحَامَكُمْ}[22] بالخطاب المباشر لأولئك الذين في قلوبهم مرض بطريق الالتفات لتأكيد التوبيخ وتشديد التقريع ولتكذيبهم فيما سيعتذرون به لتوليهم ، ولذلك جاء الاستفهام فيه بـ (هل) الدالة على التحقيق ؛ لأنها في الاستفهام بمنزلة (قد) في الخبر والمعنى : أفيتحقق إن توليتم أن تفسدوا في الأرض[116] .

وفي قوله : {أَفَلَا يَتَدَبَّرُونَ الْقُرْآنَ أَمْ عَلَى قُلُوبٍ أَقْفَالُهَا}[24] جاء الاستفهام مع حرف الإضراب (أم) ؛ للانتقال من التوبيخ بترك التدبر إلى التوبيخ بكون قلوبهم مقفلة لا تقبل التفكر[117] . وفي قوله : {أَمْ حَسِبَ الَّذِينَ فِي قُلُوبِهِم مَّرَضٌ أَن لَّن يُخْرِجَ اللَّهُ أَضْغَانَهُمْ}[29] جاء الاستفهام المقدر بعد (أم) المنقطعة للانتقال من التهديد والوعيد إلى الإنذار بأن الله مطلعٌ رسوله ﷺ على ما يضمره المنافقون .

وهكذا نلاحظ توزع مواضع الاستفهام الاستنكاري على السورة من أولها إلى آخرها مما يضفي تماسكا نصيا شكليا ودلاليا لا على مستوى الآية الواحدة فحسب بل على مستوى السورة كلها .

هـ - الشرط :

تقوم أدوات الشرط بتعليق جملتي الشرط والجواب إحداهما بالأخرى وتجعل الجملة الثانية منهما مترتبة على الأولى مما يجعل للشرط دورا واضحا في التماسك بين الجمل . وقد جاء أسلوب الشرط في السورة باستخدام أدوات الشرط الجازمة (إنْ) و(مَنْ) (ست مرات)[١١٨] ، وبأدوات الشرط غير الجازمة (إذا) و(لو) (ثماني مرات)[١١٩]. وبتحليل المواضع والآيات التي ورد فيها أسلوب الشرط الجازم وغير الجازم يتضح ما يلي :

١- يلاحظ أنه لما كان فعل الشرط والجواب أفعال مضارعة مجزومة بأدوات الشرط الجازمة لم تأت (الفاء) ؛ لأن الجزم قام بوظيفة الربط بين الجملتين، وذلك نحو قوله تعالى : **{إِن تَنصُرُوا اللَّهَ يَنصُرْكُمْ}[٧]** ، أما عندما لا تصلح جملة الجواب لأن تقع شرطا فإن (الفاء) تقوم بدور الربط بين الشرط والجواب نحو قوله : **{وَمَن يَبْخَلْ فَإِنَّمَا يَبْخَلُ عَن نَّفْسِهِ}[٣٨]**.

٢- جاء الربط بـ (إذا) الظرفية المتضمنة معنى الشرط ، وهي التي تختص بالدخول على الجملة الفعلية ويكون الفعل بعدها ماضيا غالبا ، وجاءت (الفاء) في الجواب عندما كانت الجملة غير صالحة لأن تكون شرطا كقوله: **{حَتَّى إِذَا أَثْخَنتُمُوهُمْ فَشُدُّوا الْوَثَاقَ}[٤]** ، وتجردت من (الفاء) في نحو قوله : **{حَتَّى إِذَا خَرَجُوا مِنْ عِندِكَ قَالُوا... الآية}[١٦]** .

٣- جاء الربط بـ (لو) في ثلاثة مواضع ، وهو حرف يدل على تعليق فعل بفعل فيما مضى غالبا ، ويلزم كون شرطه محكوما بامتناعه ، إذ لو قدر حصوله لكان الجواب كذلك ، وأما جوابه فلا يلزم كونه ممتنعا على كل

تقدير ؛ لأنه قد يكون ثابتا مع امتناع الشرط ، والأكثر كونه ممتنعا[120]. ومثال ذلك قوله تعالى : **{وَلَوْ نَشَاءُ لَأَرَيْنَاكَهُمْ}[30]** ، إذ يحتمل أن الله شاء ذلك وأراهم للرسول ﷺ ، ويحتمل أن الله قال هذا إكراما لرسوله ﷺ ولم يطلعه عليهم[121]. ولغلبة دخول (لو) على الماضي لم تجزم ، ولكنَ هناك ربطا إضافيا غير الجزم وهو مجيء (اللام) في جوابها بكثرة إذا كان جوابها ماضيا مثبتا ، كقوله : **{وَلَوْ يَشَاءُ اللَّهُ لَانتَصَرَ مِنْهُمْ}[محمد 4]** ، وقوله : **{فَلَوْ صَدَقُوا اللَّهَ لَكَانَ خَيْرًا لَهُمْ}[21]** ولا تخلو تلك (اللام) من دلالة حيث ذهب بعض العلماء إلى أنها (لام التسويف) ؛ لأنها تدل على تأخير وقوع الجواب عن الشرط كما أن إسقاطها يدل على وقوع الجواب عقب الشرط بلا مهلة[122].

المبحث الثاني : التماسك المعجمي

المقصود بالتماسك المعجمي ذلك التماسك الذي تحدثه العناصر اللغوية بوصفها عناصر معجمية ، ويتم ذلك عند علماء النص عن طريق وسيلتين : إحداهما التكرار Reiteration ، والأخرى المصاحبة اللفظية Collocation[١٢٣] .

وعلى الرغم من أن الكلمة ليس لها معنى مستقل بمعزل عن مجال استعمالها فإن دراسة العناصر اللغوية على المستوى المعجمي يفيد في بيان التماسك النصي ، "وإن اختلف معنى الكلمة الواحدة من جملة إلى أخرى داخل النص ؛ لأن معنى الكلمة مهما تغير بتغير السياقات فهو يعود إلى أصل دلالتها ، وهذا في حد ذاته نوع من الترابط يخدم اتساق النص"[١٢٤] .

١- التكرار :

يعد التكرار وسيلة من وسائل السبك في النص ، وقد عالجها البلاغيون بوصفها أصلا من أصول البديع ، فقد جعل ابن أبي الإصبع التكرار في الكلام الفصيح يقع لفوائد ، فمنها ما جاء للمدح ، ومنها ما جاء للوعيد والتهديد ، ومنها ما جاء للاستبعاد ، وقد تؤدى هذه الأغراض عنده بالمفردات أو بالمركبات[١٢٥] . ويقول الرضي : " والتكرير ضم الشيء إلى مثله في اللفظ مع كونه إياه في المعنى للتأكيد والتقرير"[١٢٦] .

والتكرار شكل من أشكال التماسك المعجمي تتطلب إعادة عنصر معجمي بغية التركيز على الارتباطات القائمة بين عناصر النص ومحتواه . وهذا التكرار يؤدي دورا مهما في عملية الربط ؛ لأن اللفظ الأول يكون واقعا في جملة ، واللفظ الآخر واقعا في جملة أخرى مما يحدث ترابطا بين الجملتين اللتين تشتملان على اللفظين المكررين ، فضلا عما يقوم به التكرار من تجدد الأسلوب والهروب من رتابته مع غيره من وسائل التماسك الأخرى[١٢٧] .

ولكن هذا النوع من الربط قد يكون بتكرار الكلمة أو العبارة أو الجملة أو نظم الجملة ، وقد وردت هذه الأنواع من التكرار في السورة وسأكتفي ببعض النماذج التي تعبر عن الفكرة وذلك على النحو التالي :

أ - إعادة نفس الكلمة :

ويسمى التكرار المتصل ويكون الغرض منه جعل التواصل والنص متينا متماسكا ، واللفظ المكرر لابد أن يكون وثيق الصلة بالمعنى العام[١٢٨]:

- فمن هذا النوع تكرار (آمنوا) في قوله تعالى : **{وَالَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَآمَنُوا بِمَا نُزِّلَ عَلَى مُحَمَّدٍ} [٢]** ، فهو مع أدائه لفائدة دلالية على ما سيأتي في التماسك الدلالي فإن تكرار الفعل (آمنوا) يقوم بتأكيد صفة الإيمان لديهم ، أو هو بيان لإيمانهم ، فلما قال آمنوا بيّن أن إيمانهم كان بما أمر الله وبما أنزل الله (وهو القرآن)[١٢٩].

- ومنه تكرار (أطيعوا) في قوله تعالى : **{يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا أَطِيعُوا اللَّهَ وَأَطِيعُوا الرَّسُولَ}[٣٣]** ، وإعادة الفعل في (وأطيعوا الرسول) للاهتمام بشأن طاعته ﷺ[١٣٠]، وقد جاء هذا التكرار ليصنع تناسقا بين الآية وما سبقها في سياق السورة ، فقد ورد لفظ الرسول وطاعته وعدم مشاقته قبلها في قوله : **{إِنَّ الَّذِينَ كَفَرُوا وَصَدُّوا عَن سَبِيلِ اللَّهِ وَشَاقُّوا الرَّسُولَ ... الآية}[٣٢]** ، فجاء تكرار الأمر بطاعة الرسول بعد الأمر بطاعة الله لأن السياق يقتضيه .

- جاء تكرار (نبلو) في قوله : **{وَلَنَبْلُوَنَّكُمْ حَتَّى نَعْلَمَ الْمُجَاهِدِينَ مِنكُمْ وَالصَّابِرِينَ وَنَبْلُوَ أَخْبَارَكُمْ}[٣١]** للمبالغة في بلو الأخبار ، وحصل مع ذلك تأكيد البلو تأكيدا لفظيا .

- جاء ارتباط (تنصروا) بجواب الشرط (ينصركم) في قوله : **{إِن تَنصُرُوا اللَّهَ يَنصُرْكُمْ}[٧]** عن طريق التكرار الاشتقاقي .

- جاء ارتباط (اهتدوا) مع (هدى) في قوله : {وَالَّذِينَ اهْتَدَوْا زَادَهُمْ هُدًى}[١٧] عن طريق التكرار الاشتقاقي .
- جاء ارتباط العنصر الاتساقي (الذين كفروا) مع (الكافرين) بالآيتين [١٠، ١١] عن طريق التكرار الاشتقاقي .
- جاء ارتباط العنصر الاتساقي (الذين آمنوا) مع (المؤمنين والمؤمنات) [١٩] ومع (تؤمنوا) [٣٦] عن طريق التكرار الاشتقاقي .

ب - تكرار العبارة :

وهذا التكرار يكون فيما هو دون الجملة ، ومنه :

- تكرار عبارة (الذين كفروا) سبع مرات ، و(الذين آمنوا) سبع مرات ، وبشكل موزع على السورة من أولها إلى آخرها مما يعمق سمة المقابلة المستمرة في هذه السورة بين أهل الإيمان وأهل الكفر .
- ومنه تكرار (الذين في قلوبهم مرض) مرتين [٢٠، ٢٩] للدلالة على المنافقين ومرض قلوبهم ، ولربط الآيتين في سياق جاء لفضح أمرهم .
- وجاء تكرار قوله : (من بعد ما تبين لهم الهدى) [٢٥، ٣٢] للربط بين المنافقين وبين مشركي مكة[١٣١] في صفة اشتركوا فيها ، وهي ارتدادهم وكفرهم من بعد تبيان الهدى لهم وهو تعنيف وتبكيت لهم ، وهذا الربط يدل على كفر المنافقين فهم بمنزلة المشركين . وقد أحس الكرماني بما في الآيتين من تقارب في بنائهما ، فجعل الآية الأولى نزلت في اليهود والثانية نزلت في قوم ارتدوا وليس بتكرار[١٣٢]، يعني أن المقصودين من الآية الأولى بخلاف المقصودين من الآية الثانية .
- ومنه تكرار قوله : (إن الذين كفروا وصدوا عن سبيل الله) [٣٢، ٣٤] ، فانظر إلى تناسب هذا التكرار مع الإخبار عنهما في كل مرة بخبر

مختلف بما يجعل الآية الثانية تكملة للآية الأولى ؛ لأن الأولى مسوقة لعدم الاكتراث بمشاقتهم ولبيان أن الله مبطل أعمالهم ، والثانية مسوقة لبيان عدم انتفاعهم بمغفرة الله إذا ماتوا على الكفر[١٣٣].

جـ - تكرار الجملة :

وهو ملمح أسلوبي يسهم في تماسك النص ؛ لأنه يكثف الدلالة ويقوم بربط أطراف النص بعضها ببعض حيث تتكرر فيه الجملة لفظيا ولكن دون أن يتكرر المعنى ، بل يضيف التكرار في كل مرة معنى جديدا ، ومن هذا النوع :

- تكرار جملة (اتبعوا أهواءهم) مرتين [١٤، ١٦] ، الأولى للكافرين والثانية للمنافقين ، فقد جاءت الجملة في المرة الأولى وصفا لأهل الكفر في إطار المقارنة بينهم وبين من كان على بينة من المؤمنين ، في حين جاءت الجملة في المرة الثانية وصفا للذين طبع الله على قلوبهم من أهل النفاق ، وفي ذلك فائدة تأكيد المشابهة بين الفريقين (أهل الكفر وأهل النفاق) .
- وكذلك تكررت جملة (أحبط أعمالهم) مرتين [٩، ٢٨] ، الأولى للكافرين بعد ذكر إضلال الأعمال ، والثانية في سياق التهديد والوعيد للمنافقين وإنذارهم بموتهم على أبشع صورة .
- تكرار جملة (أضل أعمالهم) للكافرين مرتين [١، ٨] ، وذلك تأكيدا لعدم انتفاعهم بأعمالهم الصالحة .

د - تكرار نظم الجملة :

ويعني تكرار الطريقة التي تنبني عليها الجملة مع اختلاف العناصر المعجمية التي تألفت منها الجملة وهذه المشاكلة وهذا التوافق غرض من

أغراض التأليف ، وقد تكرر هذا النوع كثيرا بسبب سمة المقابلة البارزة في هذه السورة بين أهل الكفر والإيمان ، ومن أمثلته :

- جملة (بأن الذين كفروا اتبعوا الباطل) [٣] ، وجملة (وأن الذين آمنوا اتبعوا الحق) [٣] .
- جملة (والله يعلم إسرارهم) [٢٦] ، وجملة (والله يعلم أعمالكم) [٣٠] .
- جملة (والله الغني) [٣٨] ، وجملة (وأنتم الفقراء) [٣٨] مع تكرار تعريف (الغني والفقير) إيذانا بكمال الجنس في المخبر عنه وحصر الصفة على الموصوف .

٢- المصاحبة اللفظية :

والمقصود بها توارد زوج من الكلمات بينهما ارتباط أو علاقة على نحو ما كعلاقة التضاد ، وعلاقة الترادف ، وعلاقة الجزء بالكل أو العكس ، وعلاقة الاشتمال ، بحيث إذا ذكر أحدهما استدعى الذهن صاحبه الذي يرتبط به . وقد سمى الدكتور محمد خطابي هذا النوع من الترابط (التضام) وعرّفه بأنه " توارد زوج من الكلمات بالفعل أو بالقوة نظرا لارتباطهما بحكم هذه العلاقة أو تلك "[١٣٤].

وهكذا تقوم فكرة المصاحبة اللفظية بدورها في التماسك المعجمي للنص بناء على ما سُمي في علم الدلالة (الحقول المعجمية)"[١٣٥] ، وذلك على المستويين الشكلي والدلالي . ومن نماذج هذه المصاحبة في السورة ما يلي :

- في قوله تعالى : **{ذَلِكَ بِأَنَّهُمُ اتَّبَعُوا مَا أَسْخَطَ اللَّهَ وَكَرِهُوا رِضْوَانَهُ}[٢٨]** ، فقد ورد التضاد مرتين وذلك عن طريق التضاد بين (اتبعوا) و(كرهوا) ، وبين (السخط) و(الرضوان) . وكذلك في قوله : **{ذَلِكَ بِأَنَّ الَّذِينَ كَفَرُوا اتَّبَعُوا الْبَاطِلَ وَأَنَّ الَّذِينَ آمَنُوا اتَّبَعُوا الْحَقَّ}[٣]**

عن طريق التضاد بين (كفروا) و(آمنوا) ، وبين (الحق) و(الباطل) .

وفي قوله : {يُؤْتِكُمْ أُجُورَكُمْ وَلَا يَسْأَلْكُمْ أَمْوَالَكُمْ}[٣٦] عن طريق التضاد بين (يؤتكم) و(يسألكم) .

- كما ورد في سياق المقابلة بين قوله تعالى : {إِنَّ الَّذِينَ كَفَرُوا وَصَدُّوا عَن سَبِيلِ اللَّهِ وَشَاقُّوا الرَّسُولَ... الآية}[٣٢] ، وقوله بعدها : {يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا أَطِيعُوا اللَّهَ وَأَطِيعُوا الرَّسُولَ... الآية}[٣٣] العديد من الكلمات المتضادة ، فقوله (كفروا) ضد (آمنوا) ، و (صدوا) ضد (أطيعوا) الأولى ، و (شاقوا) ضد (أطيعوا) الثانية .

- جاء ارتباط لفظ الجلالة (الله) الوارد بكثرة منذ الآية الأولى في السورة مع (رب) التي تكررت أربع مرات [٢، ٣، ١٤، ١٥] عن طريق علاقة شبه الترادف.

- جاء ارتباط العنصر الاتساقي (محمد) [٢] مع (الرسول) [٣٢، ٣٣] عن طريق الترادف .

- جاءت علاقة (الجنة) بـ (أنهار) الواردة بعدها في الآية [١٥] من باب علاقة الاشتمال .

المبحث الثالث : التماسك الدلالي

ويقصد به الربط الذي يعتمد على العلاقات الدلالية ، وفائدة هذا النوع من الربط " جعل أجزاء الكلام بعضها آخذا بأعناق بعض ، فيقوى بذلك الارتباط ويصير التأليف حاله حال البناء المحكم المتلائم الأجزاء "[١٣٦]. وقد تحدث الزركشي عن هذا النوع من الربط تحت ما سماه : (أنواع ارتباط الآي بعضها ببعض) وقسّمه إلى نوعين ؛ الأول : يظهر فيه الارتباط بين الآيتين لتعلق الكلام بعضه ببعض وعدم تمامه بالأولى ، وكذلك إذا كانت الثانية للأولى على جهة التأكيد والتفسير أو الاعتراض والتشديد . والثاني : لا يظهر فيه الارتباط بل يظهر أن كل جملة مستقلة عن الأخرى ، وقد يكون في هذا النوع عطف بين الآيتين أو مضادة ، وقد لا يكون هناك عطف ، فلابد حينئذ من دعامة تؤذن باتصال الكلام ، وهي قرائن معنوية مؤذنة بالربط[١٣٧].

ويعد البيان عن التماسك الدلالي مظهرا من مظاهر التماسك النصي ، وذلك عن طريق عدد من الوسائل ، منها : علاقة التفصيل بعد الإجمال ، والمناسبة ، والارتباط السببي ، والارتباط لوجود دافع أو علة ، والتفسير ، والتخصيص ، والارتباط الزمني ، والتقابل ، والتطابق بين الإجابة والسؤال ، والإضراب عن قول سابق وغيرها من وسائل الربط الدلالي[١٣٨]، ولكن مع ملاحظة أن العلاقات الدلالية متنوعة ومتجددة مع النصوص بحيث يكاد كل نص يبتكر وسائل تماسكه الدلالية[١٣٩] وسأعرض لأبرز هذه الوسائل كما وردت في السورة فيما يلي :

١- التفصيل بعد الإجمال :

يعد التفصيل بعد الإجمال أو التخصيص بعد العموم من الروابط الدلالية القوية بين عناصر النص ، إذ يقوم العنصر المجمل بعرض قضية كلية تتسم

بالعموم ، ثم تأتي متواليات من الجمل بعده لتفصيله وتخصيصه وتأكيد التماسك الداخلي للنص ، ومن هذا النوع :

- العطف بقوله : { وَآمَنُوا بِمَا نُزِّلَ عَلَى مُحَمَّدٍ}[٢] بعد قوله : {وَالَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ } فلفظ الإيمان عام يشمل الإيمان بالقرآن المنزّل على الرسول ﷺ ولكن خُصص القرآن تعظيما لشأنه وتنبيها على أن الإيمان لا يتم إلا به .

- ومنه العطف بقوله : {وَلِلْكَافِرِينَ أَمْثَالُهَا}[١٠] بعد ذكر هلاك الذين من قبلهم ، وفيه تأكيد عن طريق التخصيص بعد العموم ، فقد عمم الهلاك لجميع الأمم السابقة ثم صرّح بتخصيص وقوع الهلاك نفسه لكفار مكة إن كفروا[١٤٠] .

- وجملة (فيها أنهار)[١٥] وما عطف عليها تفصيل للإجمال الذي في جملة (مثل الجنة) .

- والعطف بقوله : {وَتَدْعُوا إِلَى السَّلْمِ}[٣٥] على قوله : {فَلَا تَهِنُوا} عطف خاص على عام ؛ لأن قوله : {أَطِيعُوا اللَّهَ وَأَطِيعُوا الرَّسُولَ}[٣٣] يقتضي السعي في القتال ، والنهي عام يدخل فيه عدم الدعوة إلى السلم مع المقدرة ، وإنما خص بالذكر لئلا يُظن أن فيه مصلحة[١٤١] .

٢- الارتباط السببي :

وهي علاقة تقوم بالربط بين زوجين من الجمل أو أكثر على أساس من السببية أو الارتباط لوجود دافع أو علة بين هذه الجمل ، وقد كثر هذا النوع من الترابط في السورة كما يظهر مما يلي :

ـ جاء الارتباط السببي في قوله تعالى : {ذَلِكَ بِأَنَّ الَّذِينَ كَفَرُوا اتَّبَعُوا الْبَاطِلَ وَأَنَّ الَّذِينَ آمَنُوا اتَّبَعُوا الْحَقَّ مِن رَّبِّهِمْ }[٣] من حرف الجر الباء الدال على السببية في (بأن) والواقع بعد اسم الإشارة ، فجاءت هذه الآية لتبين السبب الأصيل في إضلال أعمال الكافرين وإصلاح بال المؤمنين الواردين في الآيتين السابقتين ، أي : ذلك كائن بسبب اتباع الكافرين الباطل واتباع المؤمنين الحق . وقد تكرر هذا الربط السببي وبنفس النظم في غير هذا الموضع أربع مرات [الآيات ٩، ١١، ٢٦، ٢٨] وجميعها جاء لبيان علة ما قبله .

ـ وجاء الربط السببي (بلام التعليل) في قوله : {هَاأَنتُمْ هَؤُلَاء تُدْعَوْنَ لِتُنفِقُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ}[٣٨] ، وفي قوله : {وَلَكِن لِّيَبْلُوَ بَعْضَكُم بِبَعْضٍ}[٤] .

ـ وجاءت الفاء في قوله : {فَقَدْ جَاء أَشْرَاطُهَا}[١٨] متصلة بإتيان الساعة اتصال العلة بالمعلول ، أي : لتعليل إتيانها فجأة ، وقيل : لتعليل الإتيان مطلقا ، وقيل : لتعليل انتظار الساعة[١٤٢] .

ـ جاء الربط السببي بـ (حتى) بمعنى لام التعليل تشبيها لعلة الفعل بغايته في قوله : {وَلَنَبْلُوَنَّكُمْ حَتَّى نَعْلَمَ الْمُجَاهِدِينَ مِنكُمْ وَالصَّابِرِينَ }[٣١] أي: لنعلم ، وليس المراد انتهاء البلوى عند ظهور المجاهدين منهم والصابرين . وكذلك جاءت (حتى) في قوله : {حَتَّى تَضَعَ الْحَرْبُ أَوْزَارَهَا}[٤] للتعليل لا للتقييد ، أي : لأجل أن تضع الحرب أوزارها ، والتعليل متصل بقوله : (فضرب الرقاب)[١٤٣] .

ـ وجاء قوله : {إِنَّمَا الْحَيَاةُ الدُّنْيَا لَعِبٌ وَلَهْوٌ}[٣٦] لتعليل مضمون قوله : {فَلَا تَهِنُوا وَتَدْعُوا إِلَى السَّلْمِ}[٣٥] ، وافتتاحها بـ (إنّ) أغنى عن افتتاحها بفاء التسبب على ما بيّنه عبد القاهر الجرجاني[١٤٤]، فليس المراد

ههنا ظاهر الآية ، وإنما ذمّ الدنيا والركون إليها وترك الجهاد ، أي : لا تهنوا وتدعوا إلى السلم لأن الدنيا لعب ولهو .

- وجاء قوله : {إِن يَسْأَلْكُمُوهَا فَيُحْفِكُمْ تَبْخَلُوا وَيُخْرِجْ أَضْغَانَكُمْ}[٣٧] تعليلا لما قبله من قوله : {وَلَا يَسْأَلْكُمْ أَمْوَالَكُمْ}[٣٦] أي : لا يأمركم بإخراج جميع أموالكم في الزكاة ، بل يأمر بإخراج ما فرض عليكم ، أي: لأنه إن سألكم إعطاء جميع أموالكم تبخلوا[١٤٥].

٣- المقابلة :

أقيمت سورة القتال على أسلوب المقابلة بين فريقين أهل الهداية وأهل الضلالة فما من موضع ذكر فيه حال أحد الفريقين إلا وجرى ذكر حال الفريق المقابل ومآله على نحو يجعل هذا الأسلوب مستمرا في السورة وإن اختلفت مواقع الجمل . ولعلاقة التقابل دور مهم في التماسك الدلالي في النص القرآني ولعل هذا مبعث اهتمام المفسرين بها . ولقد كثر هذا الأسلوب وتوزع في السورة من أولها إلى آخرها حتى نستطيع أن نقول إن المقابلة أبرز وسائل التماسك الدلالي في سورة القتال ، ويظهر ذلك بجلاء في النماذج التالية :

- افتتحت السورة بالمقابلة بين ثلاثة أوصاف للمشركين ، وهي : الكفر والصد عن سبيل الله وضلال الأعمال ، وبين ثلاثة أوصاف ضدها للمسلمين في الآية التالية ، وهي : الإيمان مقابل الكفر ، والإيمان بما نُزّل على محمد ﷺ مقابل الصد عن سبيل الله ، وتكفير السيئات وإصلاح البال مقابل ما تضمنه (أضل أعمالهم)[١٤٦]. ثم أعقبه في الآية الثالثة بالمقابلة بين اتباع الكافرين الباطل واتباع المؤمنين الحق وذلك تمهيدا للحكم التالي . وإذا كانت المقابلة ههنا بينت مآل الفريقين في الدنيا ، فإن المقابلة استمرت لتبين مآلهم في الآخرة بين جنة ونار [الآية ١٢] ، وقوله : {وَسُقُوا مَاء حَمِيمًا فَقَطَّعَ أَمْعَاءهُمْ}[١٥] جيء به لمقابلة ما

وصف به حال أهل الجنة في قوله : (فيها أنهار) إلى قوله : (ولهم فيها من كل الثمرات) .

- وانظر إلى المقابلة بين قوله تعالى : {إِنَّ الَّذِينَ كَفَرُوا وَصَدُّوا عَن سَبِيلِ اللَّهِ وَشَاقُّوا الرَّسُولَ ... وَسَيُحْبِطُ أَعْمَالَهُمْ}[٣٢] وقوله : {يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا أَطِيعُوا اللَّهَ وَأَطِيعُوا الرَّسُولَ وَلَا تُبْطِلُوا أَعْمَالَكُمْ}[٣٣] فقوله : (الذين آمنوا) مقابل لقوله : (الذين كفروا) ، وقوله : (أطيعوا الله) مقابل لقوله : (صدوا عن سبيل الله) ، وقوله : (أطيعوا الرسول) مقابل لقوله : (شاقوا الرسول) ، والنهي عن إبطال الأعمال في قوله : (ولا تبطلوا أعمالكم) في مقابل الوعد ببطلان الأعمال في قوله : (وسيحبط أعمالهم).

- وانظر إلى المقابلة بين حال المؤمنين في تمني الأمر بالقتال في قوله : {وَيَقُولُ الَّذِينَ آمَنُوا لَوْلَا نُزِّلَتْ سُورَةٌ }[٢٠] وبين حال المنافقين عند فرض الجهاد في قوله :{رَأَيْتَ الَّذِينَ فِي قُلُوبِهِم مَّرَضٌ يَنظُرُونَ إِلَيْكَ نَظَرَ الْمَغْشِيِّ عَلَيْهِ مِنَ الْمَوْتِ }[٢٠] ، والمقابلة بين حال المنافق الذي يستمع ولا ينتفع في قوله : { أُولَئِكَ الَّذِينَ طَبَعَ اللَّهُ عَلَى قُلُوبِهِمْ وَاتَّبَعُوا أَهْوَاءَهُمْ}[١٦] وبين حال المؤمن المهتدي في قوله : {وَالَّذِينَ اهْتَدَوْا زَادَهُمْ هُدًى وَآتَاهُمْ تَقْوَاهُمْ}[١٧] فقابل بين حال الفريقين جريا على سَنَن هذه السورة .

- ولا تخفى المقابلة بين قوله تعالى : { وَالَّذِينَ قُتِلُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ فَلَن يُضِلَّ أَعْمَالَهُمْ}[٤] وقوله : {وَالَّذِينَ كَفَرُوا فَتَعْسًا لَّهُمْ وَأَضَلَّ أَعْمَالَهُمْ}[٨] ، ولا بين قوله للمؤمنين : {وَيُثَبِّتْ أَقْدَامَكُمْ}[٧] وقوله للكافرين : {فَتَعْسًا لَّهُمْ}[٨] ، ولا بين قوله : {ذَلِكَ بِأَنَّ اللَّهَ مَوْلَى الَّذِينَ آمَنُوا}[١١] وقوله : { وَأَنَّ الْكَافِرِينَ لَا مَوْلَى لَهُمْ}[١١] .

- وقد أشار البقاعي إلى نوع خاص من المقابلة يقوم بزيادة الحبك في النص سماه الاحتباك ، ويقوم على المقابلة بين صورتين وردتا في السورة ولكن مع وجود عنصر محذوف في الأولى تدل عليه الثانية ، ووجود محذوف في الثانية تدل عليه الأولى . ومثل ذلك بقوله تعالى : **{أَفَمَن كَانَ عَلَى بَيِّنَةٍ مِّن رَّبِّهِ كَمَن زُيِّنَ لَهُ سُوءُ عَمَلِهِ وَاتَّبَعُوا أَهْوَاءهُمْ}[١٤]** ، فذكر البينة أولا دليل على ضدها ثانيا ، والتزيين واتباع الهوى ثانيا دليل على ضدها أولا ، ومنه قوله : **{إِنَّ اللَّهَ يُدْخِلُ الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ جَنَّاتٍ ... الآية}[١٢]** فجعل ذكر الأعمال الصالحة أولا دليلا على حذف الفاسدة ثانيا ، وذكر المثوى ثانيا دليلا على حذف المأوى أولا ، ثم قال : " فهو احتباك في احتباك واشتباك مقارن لاشتباك "[١٤٧].

٤- المناسبة :

ليس المقصود من المناسبة ههنا مناسبات النزول ، وإنما المقصود مناسبة اسم السورة لمضمونها ، ومناسبة مطلع السورة للمقصد الذي سيقت له ، ومناسبة السورة لما قبلها وما بعدها من السور ، وكذلك مناسبة آيات السورة لبعضها البعض بحيث ترتبط أول السورة بآخرها حتى تكون كالكلمة الواحدة . وهذا ما ذهب إليه الفخر الرازي حيث يقول : إن القرآن كله كالسورة الواحدة لاتصال بعضه ببعض[١٤٨] . وتعد المناسبة بهذا المفهوم من الوسائل الدلالية المهمة لتحقيق التماسك النصي ، ويظهر ذلك فيما يلي :

أ - يحتل عنوان النص مكانة عالية في التحليل النصي لأنه يشير إلى مضمونه فالعنوان له قيمة إشارية تفيد في وصف النص والكشف عن محتواه وأفكاره ، وكذلك اسم السورة يقول السيوطي : " وينبغي النظر في اختصاص كل سورة بما سميت به"[١٤٩] . وتسمى هذه السورة سورة محمد ، والذين كفروا ، والقتال . ولكن أوضح هذه الأسماء مع مقصود

السورة هو (القتال) ؛ لأن مقصودها التحريض على قتال المشركين وترغيب المؤمنين في ثواب الجهاد ولزومه حتى يلزموهم الصغار . فهو اسم حقيقي لها لأن القتال موضوعها ، والقتال هو العنصر البارز فيها ، والقتال في ألفاظها وصورها وإيقاعها كما سيأتي .

ب- تناسب افتتاح سورة القتال مع القصد الذي سيقت له ، فجاء المطلع بقضايا حاسمة وقاطعة تمثلت في البداية بقوله :{**الَّذِينَ كَفَرُوا وَصَدُّوا عَن سَبِيلِ اللَّهِ أَضَلَّ أَعْمَالَهُمْ** } في صيغة هجوم على الذين كفروا وتمجيد الذين آمنوا ، مع بيان اتباع الذين كفروا للباطل واتباع الذين آمنوا للحق إيذانا بالحكم بضرب الرقاب . فهو إذن إعلان للحرب من الله تعالى على أعداء دينه منذ اللحظة الأولى في السورة . واستمر التهديد العنيف للكافرين وللمنافقين ، وختمت بما يشبه التهديد للمسلمين إن بخلوا بأموالهم وتولوا عن تمام الإيمان والتقوى . وهكذا تكتنف السورة من مطلعها إلى ختامها روح الغضب والتهديد والهجوم بما يؤكد التماسك الموضوعي في السورة ومن ثم حُق لها أن تستأثر باسم القتال ، فلا تدانيها في ذلك سورة من السور . وانظر إلى تناسب افتتاح السورة مع ختامها ورجوع أول السورة إلى آخرها حتى كأن التعبيرين في البدء والختام آية واحدة"[150] .

جـ - أسهمت جميع وسائل الترابط المذكورة في التماسك النحوي والمعجمي والدلالي - بل والإيقاعي كما سيأتي - في إيضاح مناسبة آيات السورة لبعضها البعض حتى كانت كالكلمة الواحدة ، وقد أغنى ذلك ههنا عن التعرض لآيات السورة آية آية بغية اكتشاف وجه المناسبة بينها وبين ما قبلها وما بعدها . فقد أسهمت وسائل كالإحالة والحذف وجميع وسائل إطالة الكلام في بيان تلك المناسبة وربط النص بسياقه .

د - وأما على مستوى مناسبة السورة لما قبلها وما بعدها فلا يخفى قوة ارتباط أول (سورة القتال) بآخر (سورة الأحقاف) واتصاله وتلاحمه بحيث لو سقطت من بينهما البسملة لكانا متصلا واحدا لا تنافر فيه كالآية الواحدة آخذا بعضه بعنق بعض[١٥١]، إذ لمّا أقام سبحانه الأدلة في الحواميم وختم بقوله : {فَهَلْ يُهْلَكُ إِلَّا الْقَوْمُ الْفَاسِقُونَ} [الأحقاف ٣٥] افتتح هذه السورة بالتعريف بهم فقال : {الَّذِينَ كَفَرُوا وَصَدُّوا عَن سَبِيلِ اللَّهِ أَضَلَّ أَعْمَالَهُمْ } وكأن سائلا سأل : كيف يهلك الفاسق وله أعمال صالحة ؟ فجاء الجواب بأنه لم يبق لهم عمل فلم يمتنع الإهلاك[١٥٢].
وأما مناسبة هذه السورة لما بعدها فإنه لما كان موضوع السورة التحريض على الجهاد فقد جاء قوله : {إِنَّا فَتَحْنَا لَكَ فَتْحًا مُّبِينًا}[الفتح ١] بشارة للمجاهدين بالفوز والنصر على كل من كفر وإشارة إلى أن الله أوقع الفتح المناسب لعظمته لكل من أخذ بالأسباب المنتجة له من غير شك[١٥٣].

المبحث الرابع : التماسك الإيقاعي

إن الآيات القرآنية في كثير من السور تنتهي بفواصل منسجمة موسيقيا بعضها مع بعض ، والقرآن يُعنى بهذا الانسجام عناية واضحة لما لذلك من تأثير كبير على السمع ووقع مؤثر في النفس . غير أن القرآن لم يراع الانسجام الموسيقي وما يقتضيه الكلام فحسب ، بل راعى أيضا ما يقتضيه التعبير والمعنى ، فلم يَجُرْ موطن على آخر وهذا غاية الإعجاز ونهاية الحسن في الكلام . فقد جعل الإمام الزركشي الفاصلة في القرآن الكريم هي كلمة آخر الآية كقافية الشعر وقرينة السجع ، والفواصل تتبع المعاني ولا تكون مقصودة في نفسها[١٥٤]، ويقول الباقلاني : " أما الفواصل فهي حروف متشاكلة في المقاطع ، يقع بها إفهام المعاني وفيها بلاغة . والأسجاع عيب ؛ لأن السجع يتبعه المعنى ، والفواصل تابعة للمعاني... ثم الفواصل قد تقع على حروف متجانسة ، كما تقع على حروف متقاربة ، ولا تحتمل القوافي ما تحتمل الفواصل ؛ لأنها ليست في الطبقة العليا في البلاغة "[١٥٥]، ويقول الكرماني : ليس القصد أداء الألفاظ بأعيانها إذا أدي المعنى المقصود[١٥٦]. مع ملاحظة أن ذكر الزركشي للقافية وللسجع ههنا هو من باب التقريب فقط ، إذ ليس في القرآن وزن ولا قافية كالشعر ولا سجع كالنثر[١٥٧]، وليست الفواصل كقوافي الشعر مجرد أداء صوتي دون أن يكون لها تأثير في المعنى .

فالفاصلة القرآنية مصدر من مصادر الإيقاع في النظم القرآني ، وتأتي في نهاية الآية لتحقق للنص جانبا جماليا لا يخطئه الذوق السليم لما تضفيه على النص من قيمة صوتية منتظمة ، وينقسم سياق النص بها إلى وحدات أدائية تعد معالم للوقف والابتداء ، وتتضافر مع إيقاع السورة والجو العام فيها وأصوات بعض الكلمات فينشأ من تضافرها أثر جمالي وفائدة معنوية . ولأمر ما كان الوقف على رؤوس الآي سنة إلا أن يفسد به المعنى - كما يقول الدكتور تمام حسان ، ويعد الوقف على الفاصلة وقوفا على معلم من معالم

السياق المتصل تحف به روائق الإيقاع وروائع المعنى من كل جانب[158]. فإذا كان بعض الباحثين ينظر إلى الفاصلة على أنها مناسبة لفظية مرغوبة تمد القراء بألوان من التنغيم المؤثر والتطريب الأخاذ ، فهذا إن صدق في سجع الكتاب فلا يصدق على الفاصلة في القرآن ؛ لأن الفواصل ليست مجرد توافق ألفاظ وأوزان ، بل لها علاقة وثيقة بما قبلها في الآية وكأن ما سبقها لم يكن إلا تمهيدا لها ، بحيث إذا حذفت لاختل المعنى في الآية[159].

وثمة مناسبة بين إيقاع الفواصل ومواضيع السور ، وهو ما يبدو جليا في هذه السورة الكريمة موضوع الدراسة ، فمعاني السورة تتناسب مع ما ألحق بخواتيم الفواصل فيها من ضمائر ، وفي هذا توظيف معنوي للصوت اللغوي ، وبه يتحقق وجه من وجوه التماسك في السورة في ترابط واضح بين اللفظ والمعنى .

وسأعرض فيما يلي للفواصل الواردة في السورة محاولا استخلاص النتائج المستفادة من تحليلها ، وذلك على النحو التالي :

- ورد ضمير الغائبين (هم) ملحقا بفواصل الآيات ستا وعشرين مرة ، وذلك على النحو التالي : أَضَلَّ أَعْمَالَهُمْ [١] ، وَأَصْلَحَ بَالَهُمْ [٢] ، كَذَلِكَ يَضْرِبُ اللَّهُ لِلنَّاسِ أَمْثَالَهُمْ[٣] ، فَلَن يُضِلَّ أَعْمَالَهُمْ[٤] ، وَيُصْلِحُ بَالَهُمْ[٥]، عَرَّفَهَا لَهُمْ[٦] ، وَأَضَلَّ أَعْمَالَهُمْ[٨] ، فَأَحْبَطَ أَعْمَالَهُمْ[٩] ، لَا مَوْلَى لَهُمْ[١١] ، وَالنَّارُ مَثْوًى لَّهُمْ[١٢] ، فَلَا نَاصِرَ لَهُمْ[١٣] ، وَاتَّبَعُوا أَهْوَاءَهُمْ[١٤] ، فَقَطَّعَ أَمْعَاءَهُمْ[١٥] ، وَاتَّبَعُوا أَهْوَاءَهُمْ[١٦] ، وَآتَاهُمْ تَقْوَاهُمْ[١٧] ، إِذَا جَاءَتْهُمْ ذِكْرَاهُمْ[١٨] ، فَأَوْلَىٰ لَهُمْ[٢٠] ، لَكَانَ خَيْرًا لَّهُمْ[٢١] ، وَأَعْمَىٰ أَبْصَارَهُمْ[٢٣] ، وَأَمْلَىٰ لَهُمْ[٢٥] ، وَاللَّهُ يَعْلَمُ إِسْرَارَهُمْ[٢٦] ، يَضْرِبُونَ وُجُوهَهُمْ وَأَدْبَارَهُمْ[٢٧] ، فَأَحْبَطَ أَعْمَالَهُمْ[٢٨] ، أَن لَّن يُخْرِجَ اللَّهُ أَضْغَانَهُمْ[٢٩] ، وَسَيُحْبِطُ أَعْمَالَهُمْ[٣٢]، فَلَن يَغْفِرَ اللَّهُ لَهُمْ[٣٤] .

- وورد ضمير المخاطبين (كم) ملحقا بالفواصل عشر مرات ، وذلك على النحو التالي : وَيُثَبِّتْ أَقْدَامَكُمْ[٧] ، وَاللَّهُ يَعْلَمُ مُتَقَلَّبَكُمْ وَمَثْوَاكُمْ[١٩] ، وَتُقَطِّعُوا أَرْحَامَكُمْ[٢٢] ، وَاللَّهُ يَعْلَمُ أَعْمَالَكُمْ[٣٠] ، وَنَبْلُوَ أَخْبَارَكُمْ[٣١] ، وَلَا تُبْطِلُوا أَعْمَالَكُمْ[٣٣] ، وَلَن يَتِرَكُمْ أَعْمَالَكُمْ[٣٥] ، وَلَا يَسْأَلْكُمْ أَمْوَالَكُمْ[٣٦] ، وَيُخْرِجْ أَضْغَانَكُمْ[٣٧] ، ثُمَّ لَا يَكُونُوا أَمْثَالَكُمْ[٣٨] .

- وجاء ضمير الغائبة (ها) في ملحقا بفواصل الآيات مرتين فقط ، وذلك في قوله تعالى: وَلِلْكَافِرِينَ أَمْثَالُهَا[١٠] ، أَمْ عَلَى قُلُوبٍ أَقْفَالُهَا[٢٤] .

ونلاحظ من تحليل هذا الإحصاء لفواصل الآيات الواردة بالسورة ما يلي :

١- أن جميع الفواصل في السورة ألحق بها في آخرها الهاء والميم (هم) ، أو الكاف والميم (كم) ، أو الهاء والألف (ها) ، وجرت كلها على أحد هذه الثلاثة ولم تخرج عنها ، مما أضفى إيقاعا عاما في السورة . فقد ورد ضمير الغائبين (هم) ستا وعشرين مرة ،وضمير المخاطبين (كم) عشر مرات ، وضمير الغائبة (ها) مرتين.

ولا يخفى أن الإيقاع المقصود ههنا هو الإيقاع في نطاق التوازن لا في نطاق الوزن كالشعر ، فالتوازن من صور الإيقاع ويمثل إحدى القيم الصوتية التي تصلح أن تكون مجالا للفن والجمال ـ كما يقول الدكتور تمام حسان[١٦٠]، فالوزن في العربية للشعر والتوازن في الإيقاع للنثر ، والذي في القرآن إيقاع متوازن . ويكفي أن تنصت إلى صوت القارئ وسترى عندئذ أن ما في القرآن من جمال التوازن قد يجاوز أحيانا جمال الوزن في الشعر[١٦١] .

٢- جاءت جميع الفواصل في هذه السورة من باب الفواصل المتوازية ، وهي التي اتفقت فيها الكلمتان في الوزن وحرف الروي ، بل وقد جاءت بعضها متكررة في وزنها وجميع حروفها ، ولم يخرج عن هذه الصورة إلا فاصلة

واحدة جاءت من باب المطرّف[١٦٢] ، وذلك على النحو الموضح في الجدولين التاليين :

الفواصل المتوازية على وزن (أفعال)									
مع اللام	الآية	مع الراء	الآية	مع الهمزة	الآية	مع النون	الآية	مع الميم	الآية
أعمال	١، ٤، ٨	ابصار	٢٣	أهواء	١٤، ١٦	أضغان	٢٩، ٣٧	أقدام	٧
	٩، ٢٨	إسرار	٢٦	أمعاء	١٥			أرحام	٢٢
	٣٠، ٣٢	أدبار	٢٧						
	٣٣، ٣٥	أخبار	٣١						
أمثال	٣، ١٠								
	٣٨								
أقفال	٢٤								
أموال	٣٦								
(١٤) مرة		(٤) مرات		(٣) مرات		مرتان		مرتان	

الفواصل المتوازية على أوزان أخرى						فاصلة مطرّفة	
حرف (اللام)	الآية	(فعل)	الآية	(فعلى)	الآية	(مفعل)	الآية
لهم	٦، ١١، ١٢	بال	٢، ٥	تقوى	١٧	مثوى	١٩

	٢٠،١٣، ٢١ ٢٥، ٣٤			ذكرى	١٨		
(٨) مرات		مرتان		مرتان		مرة واحدة	

ونستنتج من الجدولين السابقين ما يلي :

أ - جاءت أغلب الفواصل المتوازية في السورة على وزن (أفعال) ، حيث تكررت (خمسا وعشرين مرة) ، منها (أربع عشرة مرة) مع حرف اللام ، و(أربع مرات) مع الراء ، و(ثلاث مرات) مع الهمزة ، و(مرتان) مع النون ، و(مرتان) مع الميم . ويتناسب هذا الوزن - وهو من أوزان جموع القلة - مع ما شاع في الفواصل القرآنية من وجود حروف المد فيها ، فقد مال التعبير القرآني إلى ما ألفه العرب واعتادوه، يقول سيبويه : " أما إذا ترنّموا فإنهم يُلحقون الألف والياء والواو ما يُنوّن وما لا ينوّن ؛ لأنهم أرادوا مدّ الصوت "[١٦٣]. فقد زاد من الاتساق في هذه الفواصل مجيء الحرف الصائت (الألف) مما أكسبها مدا في الصوت بما يتناسب مع الترنم وتمام النفس في الآيات ويوافق الطبع السليم .

ب- ولا يخفى أننا لو نظرنا إلى الفواصل السابقة على مدار السورة كلها نحو : (أعمالهم ، وأبصارهم ، وأهواءهم ، وأضغانهم ، وأقدامكم) - على سبيل المثال لا الحصر - لوجدنا أنها من باب الفواصل المتوازنة التي يراعى فيها الوزن دون حرف الروي ، وهذا وجه آخر من أوجه الإيقاع فيها .

جـ - وجاء المتوازي على غير الوزن السابق في (اثنتي عشرة فاصلة) ، حيث جاء حرف الجر اللام ملحقا بالضمير (لهم) ثماني مرات ، وجاء على وزن (فعل) مرتين في (بالهم) ، وعلى وزن (فعلى) في فاصلتين هما : (تقواهم) و(ذكراهم) .

د - ولم يأت من باب المطرّف الذي اتفق في حرف الروي فقط دون الوزن إلا فاصلة واحدة وهي (مثواكم) ، حيث اتفقت مع (تقواهم) في الروي دون الوزن . ولعل هذا التقسيم يتوافق تماما مع ما ذهب إليه سيد قطب من " أن النسق القرآني قد جمع بين مزايا النثر والشعر جميعا . فقد أعفى التعبير من قيود القافية الموحدة والتفعيلات التامة ، فنال بذلك حرية التعبير الكاملة عن جميع أغراضه العامة . وأخذ في الوقت ذاته من الشعر الموسيقى الداخلية ، والفواصل المتقاربة في الوزن التي تُغني عن التفاعيل ، والتقفية المتقاربة التي تغني عن القوافي"[١٦٤].

٣- وإذا كنا نتكلم عن الإيقاع في السورة كلها لا في الفواصل فقط فقد تكرر ما ذكر في الفواصل من إيقاع داخل الآيات على مدار السورة ، إذ تكررت كلمة (لهم) خمس مرات [٨ ، ١٥، ١٨، ٢٥، ٣٢] ،وتكررت (ربهم) ثلاث مرات [٢ ، ٣، ١٥]. وتكرر وزن (أفعال) في قوله : (أدبارهم) و(أوزارها) و(أشراطها) . مما يضفي إيقاعا داخليا في الآيات وتناسبا مع الفواصل .

٤- إن مجيء الضمائر الثلاثة في ختام الفواصل وانتهاء جميع الآيات بها يقوّي الربط بين الجمل داخل الآية الواحدة ويربط آخرها بأولها ، بل ويقوّي الربط بين الآية والأخرى ، وذلك لما تقوم به هذه الضمائر من إحالة كما مر في التماسك النحوي ، فعلى سبيل المثال يقوم الضمير (هم) في قوله : (أضل أعمالهم)[١] بالإشارة إلى الموصول وصلته الوارد في صدر الآية وهم الذين كفروا ، ويشير نفس الضمير في قوله : (وأصلح بالهم)[٢] إلى

الذين آمنوا في الآية الثانية ، وهكذا تقوم الضمائر الواردة في فواصل الآيات بالربط في بنية النص ، إذ يكنّى بها عن الظاهر ، وهي بديل عن إعادة الذكر ، فضلا عما يسهم به تنوع الضمائر من حيوية النص وتنوع الخطاب فيه ودراميته .

٥- إن تنوع الفواصل بين هذه الضمائر لا يخلو من فائدة أو مغزى فضلا عما يفرضه من تناسق في خواتيم الآيات . فيكفي أن تتأمل هذه الفواصل وأصواتها حتى ترى التناسب بينها وبين موضوع السورة والجو العام فيها، فالقتال هو موضوعها والعنصر البارز فيها ، والقتال في صورها وأخيلتها، والقتال في جرسها وإيقاعها ، ويكتنفها التحريض على قتال المشركين من أولها إلى آخرها والهجوم عليهم والتهديد والوعيد لهم وللمنافقين ، بل وتحذير المؤمنين من أن يصيبهم ما أصاب أعداءهم إن هم تركوا الجهاد وبخلوا بالأموال ، وغلب عليها الشدة والحسم في ألفاظها ، فالصيغة التي بدأت بها السورة بمثابة إعلان حرب من الله على أعدائه منذ اللحظة الأولى . وهذا كله يتناسب تماما مع هذه الفواصل ، فتكرار (هم) في هذه السورة كثيرا أشبه بهمهمة الجنود في ساحة القتال ، وتكرار (كم) كأنه صوت الانفجارات في المعركة ، و(ها) كأنه صوت تلويح السيوف في الهواء .

وفي ذلك يقول صاحب الظلال : إنها معركة مستمرة من بدء السورة إلى ختامها ، يظللها جو القتال ، وتتسم بطابعه في كل فقراتها . وجرس الفاصلة وإيقاعها منذ البدء كأنه القذائف الثقيلة : (أعمالهم ، بالهم ، أمثالهم، أهواءهم ، أمعاءهم ...) ، وحتى حين تخف فإنها تشبه تلويح السيوف في الهواء : (أوزارها ، أمثالها ، أقفالها ...) . وهناك شدة في الصور كالشدة في جرس الألفاظ المعبرة عنها . وهكذا يتناسق الموضوع والصورة والإيقاع في سورة القتال[١٦٥] .

٦- إن الفواصل في القرآن الكريم كما قال الزركشي سابقا يقع بها إفهام المعاني ولا تكون مقصودة في نفسها . والفواصل في خواتيم الآيات القرآنية مرتبطة بإضافة معنى ما ، أو تشكل جزءا من المعنى الرئيس ، بما يؤكد دور الفواصل في تتمة وبناء العلاقات التي يرتبط النص بها[١٦٦].
وقد قامت الفواصل في هذه السورة بهذا الدور ، فعلى سبيل المثال ناسب قوله (تقواهم) في قوله تعالى : **{وَالَّذِينَ اهْتَدَوْا زَادَهُمْ هُدًى وَآتَاهُمْ تَقْوَاهُمْ}[١٧]** فواصل الآيات وهو في الوقت نفسه يقوم بفائدة معنوية واضحة . فقد أضيف المصدر إلى فاعله ، وإضافة التقوى إلى ضمير (الذين اهتدوا) يدل على أنهم عُرفوا بالتقوى واختصت بهم[١٦٧]، أو أنه تعالى آتى كلًا منهم منها بحسب ما يقتضيه حاله[١٦٨].

٧- إن الفاصلة القرآنية لا تدل بالضرورة على تمام المعنى ، وإن توافقت أحيانا مع تمامه[١٦٩]، ومعنى هذا أن الفاصلة تتوافق في الغالب مع تمام المعنى ، ولكنها قد لا تتوافق معه أحيانا ، وعندها لا يتم الوقف عليها نظرا للمعنى .

من ذلك قوله تعالى : **{ فَأَوْلَى لَهُمْ ، طَاعَةٌ وَقَوْلٌ مَّعْرُوفٌ }**[٢٠ ، ٢١] ، عند من جعل (طاعة) خبرا (لأولى) ، (فأولى لهم) عبارة تستخدم في مقام الزجر والتهديد والوعيد ، كما في قوله تعالى : **{أَوْلَى لَكَ فَأَوْلَى ، ثُمَّ أَوْلَى لَكَ فَأَوْلَى}**[القيامة ٣٤ ، ٣٥] . فإذا قلنا إن (أولى) اسم - وهو المشهور[١٧٠] - ففيه ثلاثة أوجه[١٧١]:

الأول : أن يكون (أولى لهم) مبتدأ وخبر ، و(أولى) بمعنى الهلاك ، والمعنى : فالهلاك لهم . والثاني : أن يكون (أولى) خبر مبتدأ مضمر دل عليه ما قبله، و(أولى) بمعنى أقرب ، قال قتادة : كأنه قال : العقاب أولى لهم ، أي: أقرب وأدنى[١٧٢]. والثالث : أن يكون (أولى) مبتدأ ، و(لهم)

متعلق به ، و(طاعة) خبره ، و(اللام) بمعنى (الباء) ، أي : فأولى بهم طاعة .

وإذا أخذنا بقول الأصمعي ، (فأولى) فعل ماض بمعنى (قارب) ، و(أولى لهم) بمعنى : قاربه ما يهلكه . وهذا ظاهر كلام الزمخشري وإن لم يتعرض لإعرابه ، وإنما قال : "ومعناه الدعاء عليهم بأن يليهم المكروه"[١٧٣].

وأما (طاعة) ففيها ثلاثة أوجه أيضا ، والأكثرون على أنه كلام مستأنف محذوف منه أحد الجزأين ، إما الخبر وتقديره (أمثل) ، أي : طاعة وقول معروف أمثل ، وهو قول مجاهد ومذهب سيبويه والخليل . وإما المبتدأ وتقديره (الأمر) ، أي : الأمر أو أمرنا طاعة . وقد تقدم أنه يجوز أن يكون (طاعة) خبر لـ (أولى) في الآية السابقة ، قال قتادة : الواقف على (فأولى لهم طاعة) ابتداء وخبر[١٧٤].

وعلى ذلك فلو أخذنا بالوجهين الأول والثاني في إعراب (أولى لهم) و(طاعة) لكان في ذلك مراعاة للفاصلة ؛ لأن قوله (طاعة وقول معروف) حينئذ كلام مستأنف والوقف على (أولى لهم) . ولو أخذنا بالإعراب الأخير فيهما لما جاز الوقف عليها ، بل يصبح الوقف على (طاعة) كما قال قتادة. ولا شك أن الوجه الأول يتناسب مع الوقف على رؤوس الآي . ويرجح ذلك أن الوقف على (أولى لهم) يتناسب أيضا مع فواصل هذه السورة ، حيث يتكرر الوقف فيها على (لهم) ثماني مرات ، ويعد الوقف على (طاعة) مخالفا لجميع الفواصل الواردة بالسورة ، وهو ما لا يتناسب مع تناص السورة وإيقاعها وفواصل الآيات فيها .

٨- إن مراعاة الفواصل في هذه السورة فرض أحيانا تغييرات في تركيب بعض الآيات ، ويمكن تصنيف هذه التغييرات في اتجاهين رئيسين :

الأول : مراعاة التقديم أو التأخير في بعض التراكيب بما يتناسب مع الفواصل في السورة ، سواء أكان ذلك في الرتب غير المحفوظة أو في الرتب المحفوظة الملتزمة .

الثاني :التحول من الحمل على اللفظ إلى الحمل على المعنى مراعاة لتلك الفواصل.

ولا يخلو الأمران من معنى وفائدة بالإضافة إلى مراعاة الفاصلة ؛ لأنه لا يجوز الاكتفاء بأن يقال : قدّم أو أخّر ، وحمل على اللفظ أو المعنى ، مع وجود فائدة معنوية ظاهرة . وسأعرض لنماذج من هذين الاتجاهين مع الحرص على توضيح المعاني المستفادة من الصورة التي جاءت عليها هذه الفواصل ، وذلك على النحو التالي :

أولا : التقديم والتأخير في الرتبة مراعاة للفاصلة

إن هذا النوع من التغيير قد يأتي في رتب حرة (غير محفوظة) يجوز فيها التقديم أو التأخير ، ولكن نظم الآية يأتي فيها على الوجه الذي تتم فيه مراعاة الفاصلة ، ومقتضى ذلك كله هو الترابط ومقتضيات السياق ، ولا يخلو ذلك من فائدة ومعنى ، من ذلك قوله تعالى : **{ كَذَلِكَ يَضْرِبُ اللَّهُ لِلنَّاسِ أَمْثَالَهُمْ}[٣]** ، فقوله (كذلك) نعت لمصدر محذوف يفسره الفعل (يضرب) ، تقديره : مثل ذلك الضرب يضرب الله للناس أمثالهم ، وعلى هذا التقدير فالآية فيها تقديم وتأخير ؛ إذ تقدم النعت والإشارة (كذلك) ، وهو متعلق بمحذوف مفعول مطلق عامله (يضرب) ، فإذا أعدنا ترتيب الجملة كان التقدير : (يضرب الله للناس أمثالهم ضربا مثل ذلك) ، وفي النظم الذي جاءت عليه الآية رعاية للفاصلة ؛ لتنتهي بـ (أمثالهم) المتناسبة مع فواصل السورة . بالإضافة إلى الفائدة من تقديم الإشارة إلى أحوال الفريقين المؤمنين والكافرين

وأوصافهما الجارية مجرى الأمثال ، على ما فصلت في فائدة الإحالة باسم الإشارة (كذلك).

ومنه قوله تعالى : { وَلِلْكَافِرِينَ أَمْثَالُهَا}[١٠] ، فقوله (للكافرين) خبر مقدم و(أمثالها) مبتدأ مؤخر ، والضمير يعود على العاقبة المتقدمة قبل الخبر ، أي : وللكافرين أمثال عاقبة من قبلهم ، ويجوز أن يعود على التدميرة المفهومة من قوله (دمر الله عليهم)[١٧٥] ، والتقديم جائز ولكن تقديم الخبر ههنا ناسب الفاصلة ، وأفاد تخصيص العاقبة لهم ، والمعنى : ولكفاركم أمثال عاقبة الذين من قبلهم من الدمار وهو "وعيد من الله"[١٧٦]. ويحتمل أن يكون قوله تعالى : {وَالنَّارُ مَثْوًى لَّهُمْ}[١٢] من هذا الباب ، إذ يجوز أن يكون (لهم) خبر المبتدأ[١٧٧]، وجاء ذكره آخرا مناسبا للفاصلة ، وأفاد تخصيص المستقر في النار لهم .

وقد يعرض للرتبة الحرة ما يقيدها ، من ذلك قوله تعالى : {أَمْ عَلَى قُلُوبٍ أَقْفَالُهَا}[٢٤] ، فقوله (أقفالها) مبتدأ مؤخر ، و(على قلوب) خبر مقدم ، والضمير في (أقفالها) يعود إلى القلوب ، فتحولت هنا الرتبة غير المحفوظة أصلا إلى رتبة محفوظة يلزم فيها تقديم الخبر على المبتدأ ، وإلا تفككت أجزاء التركيب وأدى عدم تقديم الخبر إلى عدم الترابط والغموض والالتباس[١٧٨] ، ولقد ناسب ذلك فواصل السورة ، ولكن لا يكفي أن نقول أن في الآية تقديما وتأخيرا مراعاة للفاصلة وكفى ، إذ لا تخلو إضافة (الأقفال) إلى ضمير القلوب من معنى مع تنكير (قلوب) . فإضافة الأقفال إلى ضمير القلوب إشارة إلى اختصاص الأقفال بتلك القلوب أو لعدم عود فائدة إليهم كأنها ليست لهم . وتنكير (قلوب) جاء إما لتهويل حالها وبيان نوعها أو لأن المراد التبعيض أو للتنبيه على الإنكار الذي فيها[١٧٩].

وقد تأتي الفاصلة متناسبة مع الرتبة المقيدة (المحفوظة) ، من ذلك قوله تعالى : {فَأَنَّى لَهُمْ إِذَا جَاءَتْهُمْ ذِكْرَاهُمْ}[١٨] ، فقوله (ذكراهم) : إما مبتدأ مؤخر ، و(أنى) اسم استفهام متعلق بمحذوف خبر مقدم وجوبا ، أي (فأنى لهم

ذكراهم) قال ابن عطية : وهذا تأويل قتادة[180]، وجملة (إذا جاءتهم) اعتراضية، وجواب (إذا) محذوف تقديره (كيف يتذكرون) . وإما أن تكون (ذكراهم) فاعلا لـ (جاءتهم) ، والمبتدأ محذوف والمعنى (فأنى لهم الخلاص أو النجاة إذا جاءتهم الذكرى)[181] . وفي كلا الوجهين قد تم مراعاة الفاصلة بهذا التأخير ، وهو من الرتب الملتزمة . ولا يخلو إضافة الذكرى إليهم من تخصيص الذكرى لهم .

ثانيا : الحمل على اللفظ أو المعنى مراعاة للفاصلة

أشرت سابقا إلى أن (مَنْ) و(ما) مفردان مذكران ، فيجوز مراعاة اللفظ فيهما من حيث الإفراد والتذكير ، ويجوز مراعاة المعنى إن عني بهما غير ذلك. ومما جاء على هذا التنوع في الخطاب قوله تعالى : **{كَمَنْ هُوَ خَالِدٌ فِي النَّارِ وَسُقُوا مَاءً حَمِيمًا فَقَطَّعَ أَمْعَاءَهُمْ}[١٥]** ، فضمير (سقوا) راجع إلى (من هو خالد في النار) حملا على معنى (من) وهو الفريق من الكافرين بعد أن أعيد عليه ضمير المفرد في قوله : (هو خالد)[182] بالحمل على لفظ (من) ، ثم عطف على المعنى ثانية فقال : (فقطع أمعاءهم) مراعاة للفاصلة .

ولا يخلوا هذا التحول من اللفظ إلى المعنى في كثير من الأحيان من فائدة ، ففي قوله تعالى :**{أَفَمَن كَانَ عَلَى بَيِّنَةٍ مِّن رَّبِّهِ كَمَن زُيِّنَ لَهُ سُوءُ عَمَلِهِ وَاتَّبَعُوا أَهْوَاءَهُمْ}[١٤]**، نلاحظ أن جملتي الصلة جاءتا على لفظ (مَنْ) ، في حين جاءت جملة العطف حملا على المعنى ؛ لأن (مَنْ) في الموضعين كالفريقين (مؤمن ومشرك) ، فقال : (واتبعوا أهواءهم) عطفا على الفريق الثاني ، وفي ذلك مراعاة للفاصلة . وقد بين الفخر الرازي حكمة الانتقال من الإفراد إلى الجمع ، فقال : "وذلك لأن التزيين للكل على حدٍ واحد فحمل على اللفظ لقربه منه في الحس والذكر ، وعند اتباع الهوى كل أحد يتبع هوى نفسه، فظهر التعدد فحمل على المعنى"[183]، وجعل البقاعي ذلك إشارة إلى أن القبيح

يكون أولا قليلا جدا ، فمتى غُفل عنه فلم تحسم مادته دبّ وانتشر ، فقال (واتبعوا أهواءهم) لأنه لا شبهة لهم في شيء من أعمالهم السيئة[١٨٤].

ومما ظهر فيه فائدة الحمل على المعنى كذلك قوله تعالى : { وَمِنْهُم مَّن يَسْتَمِعُ إِلَيْكَ حَتَّى إِذَا خَرَجُوا مِنْ عِندِكَ قَالُوا لِلَّذِينَ أُوتُوا الْعِلْمَ مَاذَا قَالَ آنِفًا أُوْلَئِكَ الَّذِينَ طَبَعَ اللَّهُ عَلَى قُلُوبِهِمْ وَاتَّبَعُوا أَهْوَاءهُمْ}[١٦] ، فعطف (واتبعوا أهواءهم) بالجمع حملا على معنى (من) في قوله : (ومنهم من يستمع إليك) ، مع أن جملة الصلة جاءت في أول الآية بالإفراد على اللفظ فقال (يستمع) وذلك مراعاة للفاصلة . ولقد ذكر البقاعي الفائدة من إفراد المستمع نظرا إلى لفظ (من) فجعله إشارة إلى قلة المستمع ، وجعل الجمع نظرا إلى معناه إشارة إلى كثرة المعرضين المستهزئين من المستمعين والسامعين[١٨٥].

ويتبين مما مر أن القرآن الكريم لا يعنى بالفاصلة على حساب المعنى ولا على حساب مقتضى الحال والسياق ، بل هو يحسب لكل ذلك حسابه ، فهو يختار الفاصلة مراعىً فيها المعنى والسياق والجرس ، ومراعىً فيها خواتم الآي وجو السورة ، ومراعىً فيها كل الأمور التعبيرية والفنية الأخرى . بحيث تدرك أنه اختار هذه الفاصلة في هذه السورة لسبب ما ، واختار غيرها أو شبيها بها في سورة أخرى لسبب دعا إليه ، حتى كأنك تحس أنها جاءت بصورة طبيعية غير مقصودة ، مع أنها في أعلى درجات الفن والصياغة والجمال[١٨٦] .

ويعني هذا أن التشابه الصوتي كما اتضح من التحليل السابق يؤدي إلى التماسك بين فواصل النص الكريم ، ولم يعد خافيا التناسب بين الفواصل وموضوع السورة والجو العام فيها وارتباط الفواصل بالتقديم والتأخير وبالحمل على اللفظ والمعنى بناء على ما يقتضيه المعنى مع مراعاة الفواصل. وهكذا يتمم التماسك الإيقاعي أوجه التماسك الأخرى النحوية والمعجمية والدلالية ويتكامل معها .

الخاتمة :

وبعد هذا العرض التطبيقي لصور التماسك النصي في سورة القتال يمكننا استخلاص النتائج التالية :

١- أكد البحث التداخل بين العلاقات النحوية لنحو الجملة ونحو النص ، والحاجة الماسة إلى تعميق الدراسات النصية العربية المرتبطة بالنص القرآني بهدف الإسهام في عودة الحيوية إلى النحو العربي .

٢- أكد البحث دور وسائل التماسك النحوي في إيجاد التماسك داخل النص ، وذلك بسبب تنوع أدواته وكثرة ورودها في السورة محل الدراسة ؛ مما أضفى اتساقا بين الآيات ، فقد أسهمت الإحالة بوسائلها المتعددة وبإحالتها إلى متقدم أو متأخر في الربط بين المتتاليات النصية ، وأثبت الحذف فاعليته في ترابط أجزاء النص ؛ لأن مرجعية العنصر المحذوف قد تكون قبلية أو بعدية ، وقامت وسائل إطالة الكلام المتعددة بربط الجمل والآيات بعضها ببعض . وقد أسهمت كل هذه الوسائل في سبك النص وانسجامه وبخاصة أن بعض وسائل الربط النحوي تتعدى حدود الجملة فتقوم بالربط بين تراكيب نحوية متباعدة .

٣- أسهم التكرار والمصاحبة اللفظية بوصفهما من وسائل السبك في بيان التماسك بين العناصر المعجمية في النص ، وكان لهما أثر في توافق اللفظ وانسجام المعنى.

٤- أثبت البحث أن وسائل السبك لم تقم برصف النص على المستوى الشكلي فقط بل قامت بأداء وظيفة الربط الدلالي كذلك .

٥- أبرز البحث وسائل التماسك الدلالي ودورها في حبك النص من خلال وسائل دلالية كالتفصيل بعد الإجمال والارتباط السببي والمقابلة بين الصور والمناسبة بين الآيات ، مما عمق التماسك الدلالي بالسورة .

٦- أكد البحث العلاقة بين إيقاع الفواصل في هذه السورة وموضوعها ، وفي هذا توظيف دلالي للصوت اللغوي ، وبه يتحقق وجه من وجوه الحبك . كما أكد الدور الذي تقوم به الفواصل في إفهام المعاني من خلال علاقة الفاصلة بالتقديم والتأخير أو التحول من الحمل على اللفظ إلى الحمل على المعنى . هذا فضلا عما تقدمه الفواصل من انسجام إيقاعي بين آيات السورة ، وانقسام النص بها إلى وحدات أدائية تعد معالم للوقف والابتداء .

٧- إن تكامل أشكال التماسك السابقة النحوية والمعجمية والدلالية والإيقاعية يبرز لنا وجها من وجوه الإعجاز في النص القرآني ، ألا وهو تناسب آياته والتئام كلمه وحسن تأليفه .

الهوامش :

١- النحو والدلالة ١٦٥ بتصرف .

٢- علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات ١١٩ .

٣- اللغة وبناء الشعر ١٧ .

٤- الموافقات في أصول الشريعة ٤/ ٤٨٥ .

٥- العربية من نحو الجملة إلى نحو النص ٤٠٧ .

٦- علم لغة النص ٤٣ بتصرف .

٧- العربية من نحو الجملة إلى نحو النص ٢٠٧- ٢١٣ .

٨- علم لغة النص ٩٤- ١٠١ .

٩- دراسة نصية لصور التماسك النصي ٦٢ .

١٠- النص والخطاب والإجراء ١٠٣- ١٠٥ .

١١- الصحاح مادة (حول) .

١٢- شرح المفصل ١١٤/٣ بتصرف .

١٣- الكتاب ٢/ ١٢٧، ومغني اللبيب ٢/ ١٠٦- ١١٢.

١٤- مغني اللبيب ٢/ ١٠٢ وما بعدها ، وانظر حول هذه النماذج وغيرها : علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق ١٣٧- ١٥٨.

١٥- إعجاز القرآن ١٨٩- ١٩٤ ، والبرهان في علوم القرآن ٣/ ١٥٠- ١٥١ ، ٤/ ٢٤- ٤٠.

١٦- علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق ١٥٨.

١٧- الإحالة في نحو النص ٥٢٦.

١٨- النص والخطاب والإجراء ١٧٢.

١٩- تحليل الخطاب ٣٦، وانظر في نفس الصفحة تعريفات أخرى لجون لاينز ، وستروسن ، وسيرل .

٢٠- الإحالة في نحو النص ٥٢٧.

٢١- مقدمة الدكتور تمام حسان لكتاب : النص والخطاب والإجراء ٣٠ .

٢٢- الإحالة في نحو النص ٥٢٥ .

٢٣- النص والخطاب والإجراء ٢٩ ، ٢٩٩.

٢٤- النص والخطاب والإجراء ٣٢٧. والمقصود بالكنائيات عنده : الضمائر والإشارات والموصولات ونحوها .

٢٥- الإحالة في نحو النص ٥٢٥.

٢٦- البيان في روائع القرآن ١١٩بتصرف .

٢٧- الإبداع الموازي التحليل النصي للشعر ١٧٩.

٢٨- انظر : الآيات ١، ٣، ٤ مرتان ، ٧، ٩، ١٠، ١١، ١٢، ١٦، ١٩ مرتان ، ٢١، ٢٣، ٢٦ مرتان ، ٢٨، ٢٩، ٣٠، ٣٢، ٣٣، ٣٤ مرتان ، ٣٥، ٣٨ مرتان .

٢٩- انظر : الآيات ٢، ٣، ١٤، ١٥.

٣٠- لسانيات النص ١٨ بتصرف ، ودراسة نصية لصور التماسك النصي ١٧٠، والإحالة في نحو النص ٥٣٣.

٣١- وربما كان الاختلاف في تقدير الفعل المضمر ، ففي قوله تعالى : (فتعسا لهم) قد يكون التقدير : فتعّسهم تعسا أو فقضى تعسا لهم ، وعلى هذا فالإحالة إلى الله تعالى ، وقد يكون تقديره : فتعسوا تعسا ، وعلى هذا فالضمير عائد إليهم . انظر : روح المعاني ٢٦/ ٤٤ ، والدر المصون ٦/ ١٤٨.

٣٢- روح المعاني ٢٦/ ٧٥.

٣٣- البحر المحيط ٩/ ٤٧٧ ، ونظم الدرر ١٨/ ٢٦٧ ، وروح المعاني ٢٦/ ٨١.

٣٤- في قوله : (ماذا قال آنفا) وجهان ، فإما أن تكون (ما) استفهامية مبتدأ ، و(ذا) موصولة خبره ، و(قال آنفا) صلته ومقول القول محذوف وهو الضمير العائد ، وتقديره : (ماذا قاله آنفا) . ويحتمل أن تكون (ماذا) جميعها اسم استفهام مفعول (لقال) ، والفاعل الضمير المستتر (هو) ، وتقديره : (ماذا قال هو آنفا) .

٣٥- معاني القرآن للفراء ٣/٦٠ ، وجوز الألوسي أن يكون مرادهم حقيقة الاستعلام ، إذ لم يلقوا له آذانهم تهاونا به ولذلك ذموا ، ولكنه رجح الأول . انظر : روح المعاني ٢٦/ ٥٠ .

٣٦- الآيات ٢ ،٣، ٧، ١١، ١٢، ٢٠، ٣٣.

٣٧- الآيات ٢ ،١٩، ٣٦ على التوالي .

٣٨- تفسير التحرير والتنوير ٢٦/ ٧٥، ٩٣ بتصرف .

٣٩- درة التنزيل ٤٢- ٤٣ ، وقد نسب (الذين كفروا) إلى (ربهم) في قوله تعالى : (ثم الذين كفروا بربهم يعدلون) [الأنعام ١] ، ولكن على معنى أنه مالك أمرهم ؛ لأن الله يملك أمر عباده جميعا . وهو نظير قوله تعالى : (وردوا إلى الله مولاهم الحق) على معنى أنه ربهم ومالك أمرهم جميعا لا على معنى الناصر . انظر : الكشاف ٣/ ٥٣٢ ، والتفسير الكبير ٢٨/ ٥٠ .

٤٠- روح المعاني ٢٦/٧٨، وقريب منه قوله : (ولكن ليبلو بعضكم ببعض)[٤] إذ يحتمل ليبلو المؤمنين بالكافرين بأن يجاهدوا ويصبروا حتى يستوجبوا الثواب العظيم ، والكافرين بالمؤمنين بأن يعاجلهم على أيديهم ببعض ما وجب لهم من العذاب . الكشاف ٣/ ٥٣١ .

٤١- انظر : الآيات ١، ٣، ٤، ٨، ١٢، ٣٢، ٣٤.

٤٢- تفسير التحرير والتنوير ٢٦/ ١١١.

٤٣- الكشاف ٣/ ٥٣٦ .

٤٤- علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق ١٨٨- ١٨٩.

٤٥- التفسير الكبير ٢٨/ ٥٧ – ٥٨.

٤٦- الكشاف ٣/ ٥٣٩ .

٤٧- وإنما أقول تقريبا ؛ لأن هناك اختلافا في تقدير بعض الضمائر من عدمه ، كما في قوله : (إذا جاءتهم ذكراهم)[١٨] إذ يحتمل أن تكون (ذكراهم) الفاعل فلا ضمير إذن ، ويحتمل أن تكون (إذا جاءتهم) اعتراضية ، فيقدر ضمير فيها ضمير يعود إلى الساعة أو الأشراط ، كما أن هناك ضمائر مستترة في أفعالها المضمرة في النفس ، نحو (فضرب الرقاب أو منا أو فداء أو تعسا) .

٤٨- البيان في روائع القرآن ٣٦٥ .

٤٩- تفسير التحرير والتنوير ٢٦/ ٧٢، ٧٤، ٨٣ . والبيان في روائع القرآن ٣٦٥.

٥٠- الأيات [١، ٢، ٣، ٤، ٧، ٨، ١٠، ١١، ١٢، ١٦، ١٧، ٢٠، ٢٥، ٢٦، ٢٩، ٣٢، ٣٣، ٣٤) ، وجاء الموصول (التي) مرة واحدة للإحالة إلى الجنة .

٥١- البيان في غريب إعراب القرآن ٣٧٦/٢، والبيان في روائع القرآن ٥٠- ٥١ ، وتفسير التحرير والتنوير ٢٦/ ١٢٩.

٥٢- الكتاب ٤١٥/٢.

٥٣- تفسير التحرير والتنوير ٩٨/٢٦.

٥٤- درة التنزيل ١١٦- ١١٧، والبرهان للكرماني ٢١٦، وروح المعاني ١١/ ١٢٥.

٥٥- انظر : ملاك التأويل ١/ ٤٣٦- ٤٣٨.

٥٦- دراسة المتشابه اللفظي ١٢٤- ١٢٥.

٥٧- البيان في روائع القرآن ١٢١ بتصرف .

٥٨- يجوز أن يكون (أنتم هؤلاء) مبتدأ وخبر ، وجملة (تدعون) مستأنفة ، كأنه قيل : (هاأنتم هؤلاء الموصوفون) فقالوا : وما وصفنا ، فقيل : (تدعون) . ويجوز أن يكون (تدعون) الخبر ، و(هؤلاء) منادى معترض بين المبتدأ والخبر . انظر : إعراب القرآن الكريم وبيانه ٢٢٨.

٥٩- التفسير الكبير ٢٨/ ٧٥ ، والبحر المحيط ٩/ ٤٧٨، وروح المعاني ٢٦/ ٨٢.

٦٠- لسانيات النص ١٩ ، والإحالة في نحو النص ٥٣٤.

٦١- تفسير التحرير والتنوير ٢٦/ ٧٦، وروح المعاني ٢٦/ ٣٨، والمحرر الوجيز ١٣/ ٣٨٣.

٦٢- الكشاف ٣/ ٥٣٠ ، وروح المعاني ٢٦/ ٣٨.

٦٣- روح المعاني ٢٦/ ٤٢ ، وتفسير التحرير والتنوير ٢٦/ ٨٢.

٦٤- البيان في روائع القرآن ٣٦٨.

٦٥- روح المعاني ٢٦/ ٤٥، والبحر المحيط ٩/ ٤٦٤، والتفسير الكبير ٢٨/ ٥٠، وتفسير التحرير والتنوير ٢٦/ ٨٨.

٦٦- تفسير التحرير والتنوير ٢٦/ ١٠١.

٦٧- البحر المحيط ٩/ ٤٧٢، وروح المعاني ٢٦/ ٦٩، وتفسير التحرير والتنوير ٢٦/ ١١٢- ١١٣.

٦٨- انظر : التفسير الكبير ٢٨/ ٦٧ حيث جعل الإشارة إلى الإملاء أو التسويل أو الارتداد .

٦٩- الكشاف ٣/ ٥٣٢ ، والبحر المحيط ٩/ ٤٧٤.

٧٠- انظر على سبيل المثال : الكتاب ١/ ٢٥٣ ، ٢٥٧، ٢٥٨. وانظر : الدلالة وأثرها في التقعيد النحوي عند سيبويه ٣٦٢ - ٣٦٥ ، ٣٩٢- ٤٠٢ .

٧١- الخصائص ٢/ ٣٦٠ .

٧٢- مغني اللبيب ٢/ ١٥٦، ١٦٤- ١٧٧.

٧٣- دلائل الإعجاز ١٤٦.

٧٤- وتكرر هذا في الآيات [٩، ١١، ٢٦، ٢٨] ، ويحتمل أن يكون لا حذف والخبر (بأن وما دخلت عليها) .

٧٥- الكتاب ١/ ١٤٣ .

٧٦- البيان في غريب إعراب القرآن ٢/ ٣٧٤. ويرى الدكتور تمام حسان أنه لا ينبغي تقدير فعل قبل المصدر النائب عن فعله ؛ لأنه يتحول معناه إلى الخبر ، وقد أجهد النحاة أنفسهم في تلمس أفعال واجبة الحذف يقدرونها لتنصب بها هذه المصادر . ولكن هذه المصادر ينصب بعضها على معنى الإنشاء ، ويكفي في هذه الحالة أن نعرب المصدر منصوبا على معنى الإنشاء وننجو بهذا من تحريف مقاصد الأساليب . انظر : البيان في روائع القرآن ١٦٣، ١٦٤، ٢٠١- ٢٠٢.

٧٧- الكتاب ١/ ٢١١- ٢١٦.

٧٨- البيان في غريب إعراب القرآن ٢/ ٣٧٤- ٣٧٥. والفرق بين الاتساع والحذف أن الذي يأتي في الاتساع في مقام المحذوف يأخذ مكانه ويعرب بإعرابه ، وفي الحذف تحذف العامل فيه وتدع ما عمل فيه بحاله .

٧٩- الكشاف ٣/ ٥٣٠ .

٨٠- روح المعاني ٢٦/ ٦٦، ٦٧ . وقد ذكر وجها آخر يمنع وجود صفة محذوفة للسورة ، إذ يجوز أن يكون المطلوب إنزال سورة مطلقا حيث كانوا يستأنسون بالوحي ، كأن المؤمنين يشتاقون إلى كتاب الله وما ينزل عليهم فيه .

٨١- روح المعاني ٢٦/ ٦٩، وإعراب القرآن وبيانه ٢١٩ ، أو لا حذف والجواب هو نفس (فهل عسيتم) عند من يرى جواز تقديمه .

٨٢- الكشاف ٣/ ٥٣٠ ، والتفسير الكبير ٢٨/ ٦٢ ، وتفسير التحرير والتنوير ٢٦/ ٧٩ ، ٨٦ .

٨٣- شرح المفصل ١/ ١٢٢ .

٨٤- في (مِنْ) الداخلة على بعض الظروف غير المتصرفة ثلاثة آراء : أنها لابتداء الغاية الزمانية ، أو بمعنى (في) ،أو أنها زائدة للتوكيد .

٨٥- في بناء الجملة العربية ٧٦، ٨١- ١١٣.

٨٦- دراسة نصية لصور التماسك النصي ٣٤.

٨٧- شرح المفصل ٣/ ٧٥.

٨٨- روح المعاني ٢٦/ ٥١.

٨٩- كشف المعاني في المتشابه المثاني ٣٦١.

٩٠- التفسير الكبير ٢٨/ ٦٩.

٩١- روح المعاني ٢٦/ ٦٦، ٧٨.

٩٢- روح المعاني ٢٦/ ٣٨- ٣٩، وتفسير التحرير والتنوير ٢٦/ ٧٨.

٩٣- روح المعاني ٢٦/ ٨٠، وتفسير التحرير والتنوير ٢٦/ ١٢٩- ١٣٠.

٩٤- روح المعاني ٢٦/ ٧٦، والتفسير الكبير ٢٨/ ٧٤.

٩٥- آل عمران ١١١.

٩٦- التفسير الكبير ٢٨/ ٧٥- ٧٦ ، وروح المعاني ٢٦/ ٨٢، وتفسير التحرير والتنوير ٢٦/ ١٣٩- ١٤٠. واستدل أبو البركات الأنباري بقوله : (إن يسألكموها فيحفكم تبخلوا ويخرجْ أضغانكم)[٣٧] على أن الجزم هو الاختيار بعد الجواب. انظر : البيان في غريب إعراب القرآن ٣٧٦/٢.

٩٧- انصب اهتمام علماء النص في دراستهم للتماسك النصي على العطف والبدل ، مع أن النعت والتوكيد وغيرها من الأبواب والأساليب النحوية على الدرجة نفسها في تحقيق ذلك التماسك .

٩٨- شرح الأشموني على ألفية ابن مالك ٣/ ٩٥ ، وذكر أغراض أخرى ، كالتعميم والمدح والذم والترحم والتوكيد والإبهام والتفصيل . والأصل في النعت أن يكون للإيضاح أو للتخصيص وكونه لغيرها إنما هو بطريق العرض مجازا كما يقول صاحب التصريح . انظر : شرح التصريح على التوضيح ٢/ ١٠٩.

٩٩- يجوز في (لهم) أن يكون متعلقا بـ (تعسا) ، ويجوز أن يكون صفة له .

١٠٠- روح المعاني ٢٦/ ٤٦.

١٠١- انظر على سبيل المثال باب (ما يثنى فيه المستقر توكيدا) عند سيبويه حيث جعل تكرير الظرف توكيدا للأول . الكتاب ٢/ ١٢٥.

١٠٢- الآيات [٣، ٩، ١١، ١٢، ٢٥، ٢٦، ٢٨، ٣٢، ٣٤] .

١٠٣- الآيات [٤، ٢٩، ٣٤، ٣٥] .

١٠٤- الكشاف ٤/ ١٠٣.

١٠٥- الكتاب ٣/ ١٠٤.

١٠٦- شرح المفصل ٩/ ٩٠، والنص لصاحب المفصل .

١٠٧- روح المعاني ٢٦/ ٨٢.

١٠٨- البيان في روائع القرآن ١٣٥- ١٣٦.

١٠٩- الآيات [١٠، ١٣، ١٤، ١٦، ١٨ مرتان ، ٢٢، ٢٤، ٢٧، ٢٩] .

١١٠- ملاك التأويل ٨٩٣/٢ .

١١١- روح المعاني ٢٦/ ٤٧ ، وتفسير التحرير والتنوير ٢٦/ ٩٢.

١١٢- الكشاف ٣/ ٥٣٣ .

١١٣- روح المعاني ٢٦/ ٥٠ ، وتفسير التحرير والتنوير ٢٦/ ١٠٠- ١٠١.

١١٤- الشعراء ٧٠ ، والصافات ٨٥ .

١١٥- درة التنزيل ٣٣١.

١١٦- روح المعاني ٢٦/ ٦٨ ، وتفسير التحرير والتنوير ٢٦/ ١١١- ١١٢.

١١٧- وقد ذكر الألوسي خلافهم حول (أم) ههنا ، فذهب سيبويه إلى أنها متصلة وذهب أبو حيان وجماعة إلى أنها منقطعة بمعنى (بل). انظر : روح المعاني ٢٦/ ٧٤ ، و(أم) إما أن تكون متصلة وهي المعادلة لهمزة التسوية أو لهمزة الاستفهام أو منقطعة بمعنى (بل) وهي التي لا يكون قبلها إحدى الهمزتين . الجنى الداني في حروف المعاني ٢٠٤- ٢٠٦.

١١٨- الآيات [٧، ٢٢، ٣٦، ٣٧، ٣٨ مرتان] .

١١٩- الآيات [٤ ثلاث مرات ، ١٦، ٢٠، ٢١ مرتان ، ٣٠] .

١٢٠- شرح الأشموني ومعه حاشية الصبان ٤/ ٣٥- ٣٦.

١٢١- تفسير التحرير والتنوير ٢٦/ ١٢١.

١٢٢- حاشية الصبان على شرح الأشموني ٤/ ٤٣ .

١٢٣- دراسة نصية لصور التماسك النصي ١٨١.

١٢٤- اتساق النص في سورة الكهف ٧١ .

١٢٥- بديع القرآن ١٥١ .

١٢٦- شرح الكافية ١/ ١٥ .

١٢٧- انظر : الإحالة في نحو النص ٥٢٥ ، والتماسك النصي في الشعر العربي المعاصر ٧١ .

١٢٨- دراسة نصية لصور التماسك النصي ١٨٢.

١٢٩- التفسير الكبير ٢٨/ ٣٩ .

١٣٠- روح المعاني ٢٦/ ٨٠ ، وانظر : التعبير القرآني ١٥٢- ١٥٥ ، حيث علل تكرار الأمر بطاعة الرسول أو عدم تكرار لفظ الطاعة مع الرسول بورود سابق ذكر أو إشارة إلى الرسول قبلها ، وطبق ذلك على مواضع عديدة في النص القرآني .

١٣١- ورد في كتب التفسير أن المعني بالارتداد في الآية الأولى هم المنافقون أو اليهود والمختار الأول ، وأن المعني بالكفر والصد عن سبيل الله ومشاقة الرسول في الآية الثانية هم مشركو مكة أو اليهود . انظر : روح المعاني ٢٦/ ٧٤، ٧٩ .

١٣٢- البرهان للكرماني ٣٣٤- ٣٣٥ .

١٣٣- تفسير التحرير والتنوير ٢٦/ ١٢٩.

١٣٤- لسانيات النص ٢٥ .

١٣٥- دراسة نصية لصور التماسك النصي ١٨٨ .

١٣٦- البرهان في علوم القرآن ١/ ٣٦ .

١٣٧- البرهان في علوم القرآن ١/ ٤٠- ٤٦ ، وانظر : اتساق النص في سورة الكهف ٦٣- ٦٤.

١٣٨- اللغة والإبداع الأدبي ٤١- ٤٣ ، واتساق النص في سورة الكهف ٦٤- ٧٠ .

١٣٩- الإبداع الموازي ٣٦.

١٤٠- تفسير التحرير والتنوير ٢٦/ ٨٨ .

١٤١- التفسير الكبير ٢٨/ ٧٢- ٧٣ ، وتفسير التحرير والتنوير ٢٦/ ١٣١ .

١٤٢- الكشاف ٣/ ٥٣٥ ، وروح المعاني ٢٦/ ٥٢ .

١٤٣- تفسير التحرير والتنوير ٢٦/ ٨٢ ، ١٢٣- ١٢٤ ، وانظر : الكشاف ٣/ ٥٣١ ، حيث ذكر وجوها أخرى من التعليق في الآية .

١٤٤- دلائل الإعجاز ٣١٦ ، ٣٥٤ . واستدل بنظير هذه الآية على عدم إرادة حقيقة المعنى وإنما التعريض بغيره .

١٤٥- نظم الدرر في تناسب الآيات والسور ١٨/ ٢٦٧ .

١٤٦- التفسير الكبير ٢٨/ ٣٩- ٤٠، وتفسير التحرير والتنوير ٢٦/ ٧٤ .

١٤٧- نظم الدرر في تناسب الآيات والسور ١٨/ ٢١٥- ٢١٦ ، وانظر آيات أخرى عدّها من الاحتباك ١٨/ ٢٤٤- ٢٤٥ ، ٢٦٠- ٢٦١ ، ٢٦٦ .

١٤٨- التفسير الكبير ٣٠/ ٢١٤.

١٤٩- الإتقان في علوم القرآن ١/ ١٨٢ .

١٥٠- في ظلال القرآن ٦/ ٣٢٧٨- ٣٢٨٠ ، والتعبير القرآني ٢٤٨ ، ٢٥٠- ٢٥٥ .

١٥١- روح المعاني ٢٦/ ٣٦ .

١٥٢- نظم الدرر ١٨/ ١٩٥ ، والتفسير الكبير ٢٨/ ٣٦..

١٥٣- نظم الدرر ٢٧٣- ٢٧٤.

١٥٤- البرهان في علوم القرآن ١/٥٣- ٥٤ ، وانظر : التعبير القرآني ٢١٧- ٢١٨.

١٥٥- إعجاز القرآن للباقلاني٢٧٠- ٢٧١.

١٥٦- البرهان في متشابه القرآن ١٨٤.

١٥٧- اختلفت آراء علماء البلاغة قديما في تسمية الفواصل التي جاءت في القرآن الكريم سجعا . فقد ذهب الرماني إلى إنكار وجود السجع في القرآن واستدل بأن الفواصل تابعة للمعاني ، وأما الأسجاع فالمعاني تابعة لها ، وهو قلب ما توجبه الحكمة في الدلالة ، إذ الغرض إنما هو الإبانة عن المعاني التي إليها الحاجة ماسة ، ووافقه في ذلك الباقلاني . وكذلك الشعر تُقصد فيه القوافي المتحدة في الألفاظ ، ثم يُكيَّف المعنى على الألفاظ لتستقيم القافية . وأما أبو هلال ، وابن سنان ، وابن الأثير ، فقد ذهبوا إلى إثبات السجع في القرآن اعتمادا على ما يجدونه فيه من اتحاد في المقاطع مع إثبات علوه في القرآن عن كلام البشر . وقد حاول الدكتور عبد الفتاح لاشين التقريب بين المذهبين فجعل هذا الاختلاف قائما على الخلاف في الاصطلاح ، فمن فسر السجع بأنه : الاتحاد في حروف المقاطع من غير أن يكون المعنى تابعا للفظ حكم بأن القرآن الكريم فيه سجع ولكنه فوق قدرة البشر ، ومن قال : بأن السجع كالشعر يكون المعنى فيه تابعا لأوزان القافية يكون القرآن منزها عنه . انظر : من أسرار التعبير في القرآن الفاصلة القرآنية٦-١٦، والفاصلة في القرآن ٩١-١٢٥، وإعجاز القرآن للباقلاني ٥٧-٦٥.

١٥٨- البيان في روائع القرآن ٢٧٩ بتصرف . وانظر : وجوه من الإعجاز الموسيقي في القرآن ٤٥ وما بعدها.

١٥٩- من أسرار التعبير في القرآن الفاصلة القرآنية ١-٢.

١٦٠- البيان في روائع القرآن ٢٦٩- ٢٧٠.

١٦١- هناك فرق كبير بين القافية الشعرية والفاصلة القرآنية ، فتقفية الشعر تعني التطابق التام بين عدد من الحروف في آخر الأبيات من الناحية الصوتية ، وفي القرآن من الفواصل ما يتشابه جرسه في الأذن ولا يتطابق بالضرورة في الحرف ، بل وتراها تجري في عدد من آيات

السورة على نمط ثم تتحول عنه إلى نمط آخر . انظر : البيان في روائع القرآن ٢٧٥- ٢٧٨.

١٦٢- انظر حول تعريف المطرّف والمتوازي والمتوازن من الفواصل : الفاصلة في القرآن١٤٩، ومن أسرار التعبير في القرآن ١٩.

١٦٣- الكتاب ٢٠٤/٤.

١٦٤- التصوير الفني في القرآن ١٠٢.

١٦٥- في ظلال القرآن ٢٦/ ٣٢٨٠.

١٦٦- قراءة نحوية نصية في سورة (ص) ٧٧٩.

١٦٧- تفسير التحرير والتنوير ١٠٢/٢٦.

١٦٨- نظم الدرر في تناسب الآيات والسور ٢٢٨/١٨.

١٦٩- البيان في روائع القرآن ٢٨٥.

١٧٠- واشتقاقها إما من (الولْي) بمعنى القرب ، فهو (اسم تفضيل) يفيد قرب وقوع الهلاك . أو مشتق من (الويل) على القلب وأصله (أويل) ، و(أولى) على (أفلع) ، صار علما لعين الويل . وقيل : هو فعل ماض مستتر فيه ضمير الهلاك بقرينة السياق ، فقد ورد في الصحاح عن الأصمعي أن (أولى له) بمعنى : قاربه ما يهلكه ، أي : نزل به ، ونقل عن ثعلب قوله : ولم يقل أحد في (أولى) أحسن مما قال الأصمعي . انظر : الصحاح مادة (ولي) . وقيل (أولى) في نحو (أولى لهم) اسم فاعل ، بمعنى : وليهم شر بعد شر ، وقيل : هو (فعلى) من (آل) بمعنى : رجع ، وهو دعاء عليهم بأن يرجع أمرهم إلى الهلاك . انظر : روح المعاني ٢٦/ ٦٧- ٦٨، والبحر المحيط ٤٥٦/٩، والبيان في غريب إعراب القرآن ٣٧٥/٢. ولكن الرضي جعل (أولى لك) علما للوعيد وهو مبتدأ وخبر ، وقال : وليس بـ (أفعل تفضيل) ، ولا أفعل فعلاء ، ولا اسم فعل ، واستدل بما حكاه أبو زيد من دخول (تاء

التأنيث) عليه في قولهم : (أولاة الآن) كأرمل وأرملة ، وهو عنده علم للوعيد وفيه وزن الفعل ؛ لذا منع من الصرف ، ومعناه : الشر القريب الآن . انظر : شرح الكافية في النحو ١٣٣/٢، ونظم الدرر ٢٣٨/١٨.

١٧١- التبيان في إعراب القرآن ١١٦٣/٢، وإملاء ما من به الرحمن ٥٣٣، وإعراب القرآن الكريم وبيانه ٢١٨/٩.

١٧٢- البحر المحيط ٤٧٠/٩، وروح المعاني ٦٨/٢٦، وجعل الفخر الرازي المبتدأ المحذوف هو الموت في قوله : (نظر المغشي عليه من الموت) ، كأنه قال : (فالموت أولى لهم) . انظر : التفسير الكبير ٦٢/٢٨.

١٧٣- الكشاف ٣/ ٥٣٥- ٥٣٦ .

١٧٤- البحر المحيط ٤٧١/٩، وقيل المحذوف فعل القول ، فهي حكاية قولهم ، أي : قالوا منّا طاعة ، ويشهد لها قراءة أبيّ : (يقولون طاعة وقول معروف). وهناك إعرابات أخرى في (طاعة) لم أذكرها ههنا ؛ لأنها متكلفة وخلاف الأولى، منها : أن (طاعة) صفة لسورة ، أي : فإذا أنزلت سورة محكمة طاعة ، أي (ذات طاعة أو مطاعة) ، وفي هذا الإعراب بعد لطول الفصل بين الصفة والموصوف . ومنها أن (لهم) في الآية الأولى خبر مقدم ، و(طاعة) هنا مبتدأ مؤخر . انظر : التبيان في إعراب القرآن ٢/ ١١٦٣، ومعاني القرآن وإعرابه للزجاج ١٣/٥، وإعراب القرآن للنحاس ١٨٦/٤- ١٨٧، ومعاني القرآن للفراء ٣/ ٦٢، والمحرر الوجيز ٤٠٦/١٣، والتفسير الكبير للرازي ٦٢/٢٨.

١٧٥- أشار الزمخشري إلى هاذين الوجهين وأضاف جواز عود الضمير في (أمثالها) على (السنة) لقوله عز وجل : (سنة الله في الذين خلوا من قبل) [الأحزاب ٣٨، ٦٢]. انظر : الكشاف ٣/ ٥٣٢ ، والتفسير الكبير للرازي ٥٠/٢٨.

١٧٦- معاني القرآن للفراء ٥٩/٣، ومعاني القرآن لأبي جعفر النحاس ١١٩٥/٢.

١٧٧- يجوز أن يكون (النار) مبتدأ ، خبره (مثوًى) و(لهم) صفة لمثوى ، وأجاز الفراء أن يكون (مثوى) في موضع نصب على الحال من (النار) ويكون الخبر (لهم). انظر : معاني القرآن للفراء ٥٩/٣، وإعراب القرآن للنحاس ١٨٢/٤.

١٧٨- اللغة العربية معناها ومبناها ٢٠٧- ٢٠٩، وفي بناء الجملة العربية ١٢٤- ١٢٥.

١٧٩- الكشاف ٣/ ٥٣٦ ، والتفسير الكبير للرازي ٦٥/٢٨- ٦٦ ، وتفسير التحرير والتنوير ٢٦- ١١٤، وإعراب القرآن الكريم وبيانه ٩/ ٢٢١- ٢٢٢.

١٨٠- المحرر الوجيز في تفسير الكتاب العزيز ٤٠٢/١٣.

١٨١- التبيان في إعراب القرآن ١١٦٢/٢، وإملاء ما منّ به الرحمن ٥٣٣، والدر المصون في علوم الكتاب المكنون ١٥٣/٦.

١٨٢- تفسير التحرير والتنوير ٩٨/٢٦، وروح المعاني ٥٠/٢٦.

١٨٣- التفسير الكبير ٢٨/ ٥٣.

١٨٤- نظم الدرر في تناسب الآيات والسور ١٨/ ٢١٧.

١٨٥- السابق ٢٢٥/١٨.

١٨٦- التعبير القرآني ٢٣٦ بتصرف .

قائمة المصادر والمراجع :

١- الإبداع الموازي - التحليل النصّي للشعر ، د. محمد حماسة عبد اللطيف ، دار غريب - القاهرة ، ط سنة ٢٠٠١م.

٢- اتساق النص في سورة الكهف ، د. فريد عوض حيدر ، مكتبة زهراء الشرق - القاهرة ، ط سنة ١٤٢٥هـ ٢٠٠٤م.

٣- الإتقان في علوم القرآن ، لجلال الدين السيوطي ، ت . أحمد بن علي ، دار الحديث - القاهرة ، ط سنة ١٤٢٥هـ ٢٠٠٤م.

٤- إعجاز القرآن ، لأبي بكر محمد بن الطيب الباقلاني ، ت. السيد أحمد صقر ، دار المعارف بمصر ، ط٣ ، د . ت .

٥- إعراب القرآن ، لأبي جعفر النحاس ، ت د. زهير غازي زاهد ، عالم الكتب - مكتبة النهضة العربية ، ط٢ سنة ١٤٠٥هـ ١٩٨٥م.

٦- إعراب القرآن الكريم وبيانه ، لمحيي الدين الدرويش ، دار الإرشاد بحمص ، طبع بدار ابن كثير واليمامة - دمشق ، ط٤ سنة ١٤١٥هـ ١٩٩٤م.

٧- إملاء ما مَنّ به الرحمن من وجوه الإعراب والقراءات في جميع القرآن ، لأبي البقاء عبد الله بن الحسين العكبري ، دار الفكر - بيروت ، ط١ سنة ١٤٠٦هـ ١٩٨٦م.

٨- البحر المحيط في التفسير ، لمحمد بن يوسف الشهير بأبي حيّان الأندلسي الغرناطي ، مراجعة. صدقي محمد جميل ، دار الفكر - بيروت ، ط سنة ١٤١٢هـ ١٩٩٢م.

٩- بديع القرآن ، لأبي الإصبع المصري ، ت . الدكتور حفني محمد شرف ، دار نهضة مصر - القاهرة ، ط٢ د.ت .

١٠- البرهان في علوم القرآن ، لبدر الدين الزركشي ، ت . محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار الفكر ، ط٣ سنة ١٤٠٠هـ ١٩٨٠م.

١١- البرهان في متشابه القرآن ، للإمام محمود بن حمزة بن نصر الكرماني ، قدم له وراجعه / أحمد عز الدين عبد الله خلف الله ، دار الوفاء - المنصورة ، ط١ سنة ١٤١١هـ ١٩٩١م.

١٢- البيان في روائع القرآن - دراسة لغوية وأسلوبية للنص القرآني ، د. تمام حسان ، عالم الكتب - القاهرة ، ط١ سنة ١٤١٣هـ ١٩٩٣م.

١٣- البيان في غريب إعراب القرآن ، لأبي البركات عبد الرحمن الأنباري ، ت د. طه عبد الحميد طه ، مراجعة مصطفى السقا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط سنة ١٤٠٠هـ ١٩٨٠م.

١٤- التبيان في إعراب القرآن ، لأبي البقاء عبد الله بن الحسين العكبري ، ت. علي محمد البجاوي ، دار إحياء الكتب العربية عيسى البابي الحلبي وشركاه ، د.ت.

١٥- تحليل الخطاب ، تأليف (ج.ب. براون) ، و (ج. بول) ، ترجمة وتعليق د. محمد لطفي الزليطي و د. منير التريكي ، النشر العلمي والمطابع بجامعة الملك سعود - الرياض ، ط سنة ١٤١٨هـ ١٩٩٧م.

١٦- التصوير الفني في القرآن الكريم ، لسيد قطب ، دار الشروق ، ط٨ سنة ١٤٠٣هـ ١٩٨٣م.

١٧- التعبير القرآني ، د. فاضل صالح السامرائي ، دار عمار - عمّان ، ط٤ سنة ١٤٢٧هـ ٢٠٠٦م.

١٨- تفسير التحرير والتنوير ، للإمام الشيخ محمد الطاهر بن عاشور ، الدار الجماهيرية والدار التونسية ، د. ت.

١٩- التفسير الكبير ، للإمام الفخر الرازي ، دار إحياء التراث العربي - بيروت ، ط٣ ، د.ت .

٢٠- الجنى الداني في حروف المعاني ، للحسن بن قاسم المرادي ، ت. الدكتور فخر الدين قباوة و أ. محمد نديم فاضل ، المكتبة العربية بحلب ، ط سنة ١٣٩٣هـ ١٩٧٣م.

٢١- حاشية الصبان على شرح الأشموني على ألفية ابن مالك ، لمحمد بن علي الصبان ، ومعه شرح الشواهد للعيني ، دار إحياء الكتب العربية (فيصل عيسى البابي الحلبي) - القاهرة ، د.ت .

٢٢- الخصائص ، لأبي الفتح عثمان بن جني ، ت. محمد علي النجار ، دار الهدى للطباعة والنشر - بيروت ، د.ت .

٢٣- دراسة المتشابه اللفظي من آي التنزيل في كتاب ملاك التأويل ، د. محمد فاضل صالح السامرائي ، تقديم د. حسام النعيمي ، دار عمار - عمّان ، ط١ سنة ١٤٢٦هـ ٢٠٠٦م.

٢٤- درة التنزيل وغرة التأويل في بيان الآيات المتشابهات في كتاب الله العزيز ، للخطيب الإسكافي ، برواية ابن أبي الفرج الأردستاني ، دار الآفاق الجديدة - بيروت ، ط٢ سنة ١٩٧٧م.

٢٥- الدر المصون في علوم الكتاب المكنون ، للإمام شهاب الدين أبي العباس بن يوسف بن محمد بن إبراهيم (المعروف بالسّمين الحلبي) ، ت. الشيخ علي محمد معوض وعادل أحمد عبد الموجود ، ود. جاد مخلوف جاد ، وزكريا عبد المجيد النوتي ، قدم له د. أحمد محمد صيرة ، دار الكتب العلمية - بيروت ، ط١ سنة ١٤١٤هـ ١٩٩٤م.

٢٦- دلائل الإعجاز ، لعبد القاهر الجرجاني ، علق عليه الشيخ محمود محمد شاكر ، مطبعة المدني بالقاهرة ودار المدني بجدة ، ط٣ سنة ١٤١٣هـ ١٩٩٢م.

٢٧- روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني ، للعلامة أبي الفضل شهاب الدين السيد محمود الألوسي البغدادي ، دار الفكر ، د. ت.

٢٨- شرح التصريح على التوضيح لابن هشام الأنصاري ، للشيخ خالد الأزهري ، دار الفكر - بيروت ، د.ت .

٢٩- شرح المفصل ، لموفق الدين يعيش بن علي بن يعيش النحوي ، قرره المجلس الأعلى للأزهر للتدريس ، مكتبة المتنبي - القاهرة ، د.ت .

٣٠- الصحاح (تاج اللغة وصحاح العربية) ، لأبي نصر الجوهري ، ت . شهاب الدين أبو عمرو ، دار الفكر ، ط١ سنة ١٤١٨هـ ١٩٩٨م.

٣١- علم لغة النص - المفاهيم والاتجاهات ، د. سعيد حسن بحيري ، مؤسسة المختار - القاهرة ، ط١ سنة ١٤٢٤هـ ٢٠٠٤م.

٣٢- علم اللغة النصّي بين النظرية والتطبيق - دراسة تطبيقية على السور المكية ، د. صبحي إبراهيم الفقي ، دار قباء - القاهرة ، ط١ سنة ١٤٢١هـ ٢٠٠٠م.

٣٣- الفاصلة في القرآن ، لمحمد الحسناوي ، المكتب الإسلامي ببيروت ودار عمار بعمّان ، ط٢ سنة ١٤٠٦هـ ١٩٨٦م.

٣٤- في بناء الجملة العربية ، د. محمد حماسة عبد اللطيف ، دار القلم - الكويت ، ط١ سنة ١٤٠٢هـ ١٩٨٢م.

٣٥- في ظلال القرآن ، لسيد قطب ، دار الشروق - القاهرة ، ط١٢ سنة ١٤٠٦هـ ١٩٨٦م.

٣٦- الكافية في النحو ، للإمام جمال الدين بن الحاجب ، ومعه شرحه للشيخ رضي الدين الاستراباذي ، دار الكتب العلمية - بيروت ، ط٢ سنة ١٣٩٩هـ ١٩٧٩م.

٣٧- الكتاب ، لأبي بشر عمرو بن عثمان بن قنبر المعروف بسيبويه ، ت. الأستاذ عبد السلام محمد هارون ، مكتبة الخانجي بالقاهرة ، مطبعة المدني ، ط سنة ١٤٠٢هـ ١٩٨٢ ، وسنة ١٤١٢هـ ١٩٩٢م.

٣٨- الكشاف في حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل ، لأبي القاسم جار الله محمود بن عمر الزمخشري الخوارزمي ، دار الفكر - بيروت ، ط١ سنة ١٣٩٧هـ ١٩٧٧م ، وسنة ١٤٠٣هـ ١٩٨٣م.

٣٩- كشف المعاني في المتشابه المثاني ، لشيخ الإسلام بدر الدين أبي عبد الله محمد بن إبراهيم بن جماعة ، ت. مرزوق علي إبراهيم ، دار الشريف - الرياض ، ط١ سنة ١٤٢٠هـ .

٤٠- لسانيات النص - مدخل إلى انسجام الخطاب ، محمد خطابي ، المركز الثقافي العربي - بيروت ، ط١ سنة ١٩٩١م.

٤١- اللغة العربية معناها ومبناها ، د. تمام حسان ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط٢ سنة ١٩٧٩م.

٤٢- اللغة والإبداع الأدبي ، د. محمد العبد ، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي ، مكتبة دار المعرفة - القاهرة ، ط٢ سنة ١٤٢٨هـ ٢٠٠٧م.

٤٣- اللغة وبناء الشعر ، د. محمد حماسة عبد اللطيف ، دار غريب - القاهرة ، ط سنة ٢٠٠١م.

٤٤- المحرر الوجيز في تفسير الكتاب العزيز ، لأبي محمد عبد الحق بن عطية الأندلسي ، ت. عبد الله بن إبراهيم الأنصاري ، والسيد عبد لعال السيد إبراهيم - الدوحة ، ط١ سنة ١٤٠٤هـ ١٩٨٠م.

٤٥- معاني القرآن ، لأبي زكريا يحيى بن زياد الفراء ، عالم الكتب - بيروت ، ط٣ سنة ١٤٠٣هـ ١٩٨٣م.

٤٦- معاني القرآن وإعرابه ، لأبي إسحاق إبراهيم بن السَّري الزجّاج ، ت د. عبد الجليل عبده شلبي ، عالم الكتب - بيروت ، ط١ سنة ١٤٠٨هـ ١٩٨٨م.

٤٧- مغني اللبيب ، لجمال الدين بن هشام ، وبهامشه حاشية الشيخ محمد الأمير ، دار إحياء الكتب العربية - فيصل عيسى البابي الحلبي ، د.ت .

٤٨- ملاك التأويل القاطع بذوي الإلحاد والتعطيل في توجيه المتشابه اللفظ من آي التنزيل ، للإمام أحمد بن إبراهيم بن الزبير الثقفي العاصي الغرناطي ، ت/ سعيد الفلاح ، دار الغرب الإسلامي - بيروت ، ط١ سنة ١٤٠٣هـ ١٩٨٣م.

٤٩- من أسرار التعبير في القرآن الفاصلة القرآنية ، د. عبد الفتاح لاشين ، دار المريخ - الرياض ، ط ١٤٠٢هـ ١٩٨٢ .

٥٠- الموافقات في أصول الشريعة ، لأبي إسحق الشاطبي ، بعناية الشيخ إبراهيم رمضان ، دار المعرفة - بيروت ، ط٦ سنة ١٤٢٥هـ ٢٠٠٤م.

٥١- النحو والدلالة - مدخل لدراسة المعنى النحوي الدلالي ، د. محمد حماسة عبد اللطيف القاهرة ، ط١ سنة ١٤٠٣هـ ١٩٨٣م .

٥٢- النص والخطاب والإجراء ، لروبرت دي بوجراند ، ترجمة د. تمام حسّان ، عالم الكتب - القاهرة ، ط١ سنة ١٤١٨هـ ١٩٩٨م.

٥٣- نظم الدرر في تناسب الآيات والسور ، للإمام برهان الدين أبي الحسن إبراهيم بن عمر البقاعي ، دار الكتاب الإسلامي - القاهرة ، ط٢ سنة ١٤١٣هـ ١٩٩٢م.

٥٤- وجوه من الإعجاز الموسيقي في القرآن ، د. محيي الدين رمضان ، دار الفرقان - عمّان ، ط١ سنة ١٤٠٢ هـ ١٩٨٢م.

قائمة الدوريات والرسائل :

١- الإحالة في نحو النص - دراسة في الدلالة والوظيفة ، د. أحمد عفيفي ، بحث بكتاب المؤتمر الثالث للعربية والدراسات النحوية بقسم النحو والصرف والعروض بكلية دار العلوم - جامعة القاهرة ، بعنوان (العربية بين نحو الجملة ونحو النص) ، ١٣ - ١٤ محرم سنة ١٤٢٦هـ / ٢٢- ٢٣ فبراير سنة ٢٠٠٥م.

٢- التماسك النصي في الشعر العربي المعاصر - دراسة نصية نحوية دلالية لأدوات الربط (أحمد عبد المعطي حجازي نموذجا) ، لحسام جايل عبد العاطي ، رسالة ماجستير بكلية دار العلوم ، سنة ٢٠٠٥م.

٣- دراسة نصية لصور التماسك النصي ، لمصطفى صلاح قطب ، رسالة دكتوراه بكلية دار العلوم - جامعة القاهرة ، تحت رقم ١٠٧٧ ، سنة ١٩٩٦م.

٤- الدلالة وأثرها في التقعيد النحوي عند سيبويه ، لمحمد سالم صالح ، رسالة دكتوراه بكلية دار العلوم - جامعة القاهرة ، سنة ٢٠٠٠م.

٥- العربية من نحو الجملة إلى نحو النص ، د. سعد مصلوح ، بحث بالكتاب التذكاري لقسم اللغة العربية - جامعة الكويت ، بعنوان (الأستاذ عبد

السلام هارون معلما ومؤلفا ومحققا) ، إعداد / د. وديعة طه نجم ، ود. عبده بدوي ، ط سنة ١٩٩٠م.

٦- قراءة نحوية نصية في سورة (ص) ، د. عرفة عبد المقصود عامر ، بحث بكتاب المؤتمر الثالث للعربية والدراسات النحوية بقسم النحو والصرف والعروض بكلية دار العلوم ـ جامعة القاهرة ، بعنوان (العربية بين نحو الجملة ونحو النص) ، ١٣ ـ ١٤ محرم سنة ١٤٢٦هـ / ٢٢ـ ٢٣ فبراير سنة ٢٠٠٥م.



نكاح المشرف على الهلاك

د. عبد الله بن صالح بن صالح الزير (*)

ملخص البحث

الحمد لله رب العالمين ، والصلاة والسلام على من بعثه الله هاديا وبشيرا وداعيا إلى الله بإذنه وسراجا منيرا ، ففتح الله به قلوبا غلفا ، وآذانا صما ، وعيونا عميا ، نبينا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين وبعد :

فلقد جاءت الشريعة الإسلامية لتحقيق المصالح ودرء المفاسد، وإقامة العدل بين الناس في كل أمورهم ومجالات حياتهم ، ولم تترك للأفراد الحرية المطلقة في كل تصرفاتهم وتعاملاتهم ، بل قيدت ذلك ونظمته في كل شؤونهم وخاصة في الأحوال التي يقترب فيها المكلف من وداع الحياة الدنيا والانتقال إلى الدار الآخرة ، والتي قد يضعف الإنسان فيها ، فيظلم ويجور، وخاصة فيما يتعلق بالتصرفات المالية ، سواء كان ذلك في هبته أوتبرعه أووصيته ،أوفي طلاقه ونكاحه ، ومن ذلك ما يتعلق بنكاحه في الوقت الذي يشرف فيه على الهلاك ، فقد ينكح لحاجته الفعلية لهذا النكاح ، وضرورته لمن يقوم بخدمته ورعايته ، وقد يكون نكاحه لمآرب أخرى ومقاصد سيئة، كالمضارة بالورثة ونحو ذلك .

(*) أستاذ الفقه المساعد بقسم الشريعة بجامعة الطائف – المملكة العربية السعودية

وقد جاء هذا البحث ليناقش مسألة نكاح المشرفين على الهلاك ، ويبين أقوال أهل العلم في هذه المسألة مقدما له بمقدمة تمهيدية ، تعرف بالمريض مرض الموت ومن يلحق بهم من المشرفين على الهلاك ، مبرزا سبب الخلاف فيها وأدلة كل فريق ومناقشتها ومن ثم الوصول إلى القول المختار فيها ـ سائلا الله عز وجل أن أكون قد وفقت فيما قصدت إليه انه هو الجواد الكريم وصلى الله على نبينا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين .

المقدمة :

الحمد لله كما ينبغي لجلال وجه ربنا وعظيم سلطانه، أحمده وأشكره، وأشهد أن لا إله إلا الله وحده لا شريك له وأستغفره، يعلم ما تخفي القلوب والخواطر ، ويرى خائنة الأحداق والنواظر ، المطّلع على خفيات السرائر ، العالم بمكنونات الضمائر ، المستغني في تدبير الكون عن المشاور والمؤازر. لا رب لنا غيره فندعوه، ولا إله لنا سواه فنرجوه، لا راد لقضائه ولا مانع لعطائه، عليه توكلنا وإليه أنبنا، هو مولانا فنعم المولى ونعم النصير ، وأشهد أن محمدا عبد الله ورسوله وخليله ومصطفاه، أرسله بالهدى ودين الحق ليظهره على الدين كله ولو كره المشركون، صلى الله عليه وعلى آله وأصحابه وسلم تسليمًا كثيرًا.

أما بعد :

فمن فضل الله على عباده أن انزل عليهم شريعة محكمة وسنة قائمة ومنهجا دقيقا ليضمن لهم سعادة الدنيا وفلاح الأخرى (ثم جعلناك على شريعة من الأمر فاتبعها ولاتتبع أهواء الذين لايعلمون) [1] وجعل أمر النوايا والمقاصد ركنا ركينا ،حيث رتب على المقاصد أحكاما دقيقة يقول عليه

[1] سورة الجاثية، آية رقم (١٨)

الصلاة والسلام (أنما الأعمال بالنيات وانما لكل امريء مانوى) [1] ومن هنا قرر الفقهاء قاعدة (العبرة في العقود بالقصود والمعاني لابالالفاظ والمباني)[2] وقد أوضح ابن القيم رحمه الله أهمية المقاصد في الأحكام بقوله (إن المقاصد والاعتقادات معتبرة في التصرفات والعبارات كما هي معتبرة في التقربات والعبادات ودلائل هذه تفوق الحصر فمنه قوله تعالى في حق الأزواج إذا طلقوا زوجاتهم طلاقا رجعيا (وبعولتهن أحق بردهن في ذلك إن أرادوا إصلاحا)[3] وقوله تعالى (ولاتمسكوهن ضرارا لتعتدوا)[4] ، وذلك نص في أن الرجعة إنما ملكها الله تعالى لمن قصد الصلاح دون من قصد الضرار . وقال تعالى (من بعد وصية يوصى بها أودين غير مضار) [5] فإنما قدم الله الوصية على الميراث إذا لم يقصد بها الموصي الضرار فإن قصد فللورثة ابطالها وعدم تنفيذها) [6] .

وبناء على ذلك جاءت الاحكام الشرعية بسد الذرائع المفضية الى الضرر أوالظلم او الجور، وخاصة فيما يتعلق بالتصرفات التي تقع في الأوقات التي يشرف فيه الانسان على الهلاك بمرض مخوف أوحكم بقصاص ونحوه لأن الانسان في مثل هذه الحالات إذا أحس بقرب أجله وأنه سيترك كل ماأفنى زهرة حياته في جمعه من مال وغبره فقد تصدر منه بعض التصرفات التي هي في ظاهرها قد تبدو حسنة ولكنها من حيث النية والمقصد فيها إضرار

---

[1] اخرجه البخاري ، الصحيح ، كتاب الوحي ، باب كيف كان بدء الوحي رقم (١) ؛ ومسلم، الصحيح ، كتاب الامارة ، باب قوله صلى الله عليه وسلم (انما الاعمال بالنيات) رقم (١٩٠٧)

[2] انظر : الندوي ، القواعد الفقهية ،ص٢٥١ عبد المجيد الجزائري ، القواعد الفقهية المستخرجة من كتاب اعلام الموقعين ، ص٢٤٠ ومابعدها .

[3] سورة البفرة ،آية (٢٢٨)

[4] سورة البفرة ،آية (٢١٣)

[5] سورة النساء ،آية (١٢)

[6] ابن القيم ،أعلام الموقعين ، ٣/٩٥-٩٦

بالورثة أو بأصحاب الحقوق والغرماء ، فقيدت الشريعة بعض تصرفاته التي يكون القصد منها الإضرار أو الظلم والحيف ومن هذه التقييدات ما هو متفق عليه بين الفقهاء كمنع المشرف على الهلاك من التصرف في ماله إلا في حدود الثلث وما زاد عليه فموقوف على إجازة الورثة ومن هذه التصرفات ما هو مختلف فيه بين الفقهاء كنكاح المريض وهو في هذه الحال المشرف فيها على الهلاك .

وقد دفعني للبحث في هذه المسألة ما نشر في إحدى الصحف [1] عن قيام ولي امرأة في الخامسة عشرة من عمرها بتزويجها من رجل محكوم عليه بالقصاص وهو في السجن وقيام بعض الكتاب من الصحفيين وغيرهم بالخوض في هذه المسألة دون الرجوع إلى أهل الفتوى لبيان حكم هذا النكاح وخاصة ما كتبه أحد الباحثين عن هذا الزواج وما وصفه به من أوصاف الفساد والبطلان بقوله (وما تم في عنبر القتل بزفاف محكوم عليه بالقصاص لا يعتبر شرعياً بل هو من الناحية الفقهية -في رأيي- زواج باطل وسابقة لم تحصل في تاريخنا الإسلامي. وعلى كل المهللين والفرحين بهذا الزواج الرجوع إلى كتب الفقه واستخلاص حكم هذا الزواج منها خاصة أن لدينا قواعد فقهية مستمدة من الكتاب والسنة ولها أدلة وشواهد من الآيات والأحاديث. فسجين الطائف (العريس) حكمه حكم المريض الذي لا يرجى شفاؤه فالشرع له موقف تجاه هذا المريض من ناحية طلاقه وزواجه وميراثه وكافة تصرفاته. ففي حالة المرض المُخوف أقر الفقهاء ببطلان تصرفاته وهذا ينطبق على عريس السجن فالعلة واحدة فما ينطبق على المريض الذي لا يرجى شفاؤه ينطبق على السجين المحكوم عليه بالقصاص في أن جميع تصرفاته لا يعتد بها فالقاعدة الفقهية تنص على أن من استعجل الشيء قبل أوانه عوقب بحرمانه وأساس هذه القاعدة قوله عليه الصلاة والسلام أن القاتل

[1] صحيفة القبس الكويتية ، العدد رقم١٢٣٦٤، الجمعة ٢٢ /٤ /١٤٢٨

لا يرث، ويشرح الفقهاء هذه القاعدة بأن من استعجل الشيء الذي وضع له سبب عام مطرد وطلب الحصول عليه قبل أوانه أي قبل وقت حلول سببه العام ولم يستسلم إلى ذلك السبب الموضوع بل عدل عنه وقصد تحصيل ذلك الشيء بغير ذلك السبب قبل ذلك الأوان عوقب بحرمانه لأنه افتات وتجاوز فيكون باستعجاله هذا أقدم على تحصيله بسبب محظور فيعاقب بحرمانه ثمرة عمله التي قصد تحصيله بذلك السبب الخاص المحظور .... فكل تصرف جر فساداً أو دفع صلاحاً فهو منهي عنه. ماذا سيكون حال الزوجة لو لا سمح الله لم يعفُ أهل القتيل وتم تنفيذ حكم القصاص وكانت حاملاً لأن إدارة السجن مكنت الزوج من زوجته في خلوة شرعية. ماذا سيكون عليه حال الطفل الذي سيولد، كيف سيواجه المجتمع من حوله؟ هل فكرنا فيه وفي مصير هذه الإنسانة البريئة التي ستفقد زوجها وأباها لا سمح الله في حالة عدم العفو عنهما. إن الجريمة كما عرفها الماوردي في الأحكام السلطانية محظورات شرعية زجر الله عنها بحد أو تعزير والحد والتعزير هي العقوبة المقدرة شرعاً وهي ذاتها أذى ينزل بالجاني زجراً له، وعندما تتحول السجون إلى دور للترفيه والزواج وتبعاته ينتفى إذن حد الزجر وتصبح في النهاية مطلباً لمن أراد أن يهرب من الحياة الواسعة، فلا نجعل السجن إدارة للترفيه وبالتالي استهانة الناس بعقوبة السجن متعارضة مع مقصد الشارع من هذه العقوبة)[1]، وإذا تأملنا في تفاصيل القصة ودوافع الزواج الذي تم ومقاصده من خلال كلام الزوج المحكوم عليه بالقصاص نجد انه يطلب أمرا مهما من الحوائج الأصلية وهو الولد الصالح الذي يدعوله ولاشك أن هذا الأمر من المقاصد المهمة للنكاح بالإضافة الى أن الزوجة لم تجبر على الزواج حيث يقول الزوج حسب مانقلت عنه إحدى الصحف (والتقت "الوطن" بالسجين العريس، الذي قال إن

[1] صحيفة عكاظ ، العدد : ٢٣٤٠ الثلاثاء ١٤٢٨/١١/٠٣هـ) ١٣/ نوفمبر /٢٠٠٧ .
والكاتب اسمه : عصام نجيب يماني .

الموت والحياة علمها بيد الله وإن إصراره على الزواج أتى بعد إلحاح من أحد النزلاء الذين سبقوه قبل عدة سنوات إلى ساحة القصاص ولم يكن متزوجا فجاء بفكرة الزواج لكي أنجب ولداً يدعو لي بعد الممات وأوصاني بأن أتزوج .... من جهة أخرى أوضح والد العروس ....أن مهر العروس لم يتجاوز ٣٥ ألف ريال فيما كان المؤخر عبارة عن ٣٠ ألف ريال ولها الحق في منزل مستقل متى تنازل ذوو الدم. وأضاف أن ابنته مقتنعة بهذا الزواج ولم يجبرها على ذلك بل طلبت منه أن ترى الزوج قبل عقد القران هي ووالدتها وقد تم ذلك عن قناعة تامة وسيكون لها الحق الشرعي كباقي الزوجات. وقالت الزوجة التي تبلغ من العمر ١٥ عاماً إنها سعيدة بهذا الزواج وإنها لم تجبر عليه) [١]

وهذا البحث سيناقش هذه المسألة من كافة جوانبها ويترك الحكم بعد ذلك للقارىء في الحكم على هذه الكتابات الصحفية المرتكزة على الحكم المسبق على الواقعة دون الوقوف على حكم المسألة من خلال ما قرره فقهاء الأمة وعلماؤها .مع الإشارة إلى أني سأعلق على هذه المنقولات في خاتمة هذا البحث .

هذا وقد جاءت خطة البحث مشتملة على مقدمة وفصلين :

الفصل الأول :في التعريف بالمريض مرض الموت ومن يلحق به من المشرفين على الهلاك ويتضمن المباحث التالية :

المبحث الأول: في تعريف مرض الموت

المبحث الثاني : أقسام المرض وشروط تحققه.

المبحث الثالث : حكم الأمراض المزمنة.

---

[١] صحيفة الوطن ، العدد : ٢٥٩١ السبت ١٤٢٨/١٠/٢٣هـ) ٣/ نوفمبر /٢٠٠٧ .

المبحث الرابع : ما يلحق بمرض الموت في الحكم من المشرفين على الهلاك

المبحث الخامس : الاختلاف في مرض الموت.

الفصـــل الثاني : في التعريف بالنكاح وحكم نكاح المشرف على الهلاك

ويتضمن المباحث الآتية :

المبحث الأول : في تعريف النكاح لغة وشرعا

المبحث الثاني : أركان النكاح وشروطه

المبحث الثالث : في حكم نكاح المشرف على الهلاك

ثم ختم البحث بخاتمة تضمنت أهم نتائج البحث وثبت المصادر والمراجع . وقد كان المنهج في خطة بحث المسائل الفقهية لهذا البحث مقارنا بين المذاهب الأربعة المشهورة على حسب المنهج الآتي :

- إن كانت المسألة محل وفاق بينت ذلك .

- توثيق الأقوال من المراجع المعتبرة لكل مذهب والاستشهاد بنصوص من كتبهم في بعض الأحيان .

- عرض الأدلة إن وجدت ثم ذكر القول الراجح مع تضمينه أسباب الترجيح ومناقشة الأقوال المرجوحة .

- عزوت الآيات الى سورها مبينا اسم السورة ورقم الآية .

- خرجت الأحاديث من مصادرها ، فان كان الحديث في الصحيحين أو أحدهما اكتفيت به وإلا خرجته من مظانه مع حكم أهل العلم عليه .

- لم أترجم للإعلام الوارد ذكرهم في البحث من اجل الاختصار خوفا من تضخم حجم البحث .

والله أسال أن يتوب علي وأن يغفر لي تقصيري وزللي ، وأن يجعل هذا العمل خالصا لوجهه الكريم ، وان يمن علينا جميعا باستقامة الحال وصلاح المآل والعدل في كل الأمور ، انه سميع مجيب وصلى الله على نبينا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين .

الفصل الأول

في التعريف بالمريض مرض الموت ومن يلحق به من المشرفين على الهلاك

المشرفون على الهلاك هم الذين تعتريهم عوارض مختلفة تنبؤ عن قرب موتهم عادة وهذه العوارض كانت محل اهتمام الفقهاء وبحثهم واجتهاداتهم ، فالذي قرب أجله له أحكام خاصة تضبط بعض تصرفاته كتبرعه ونكاحه وغير ذلك ، وأظهر هؤلاء المشرفين على الهلاك والذين كانوا بمثابة الأصل لبحث الفقهاء المريض مرض الموت وألحق به غيره من المشرفين على الهلاك ، ولذلك سيكون البحث مستهلا بمرض الموت ثم من يلحق به من المشرفين على الهلاك كما سيتضح بيانه إن شاء الله من خلال المباحث الآتية .

المبحث الاول : في تعريف مرض الموت

المطلب الأول : تعريف المرض والموت باعتبار كل كلمة على حده :

مَرضُ الموْت

مرض الموت مركب من كلمتين : مرض وموت

المرض في اللغة : السّقم ، نقيض الصّحّة يكون للإنسان والحيوان .

والمرض أيضاً : حالة خارجة عن الطّبع ضارّة بالفعل ، ومرض من باب فرح ، قال ابن الأعرابيّ : أصل المرض النقصان .

وقال الفيروز آبادي : المرض إظلام الطّبيعة واضطرابها بعد صفائها واعتدالها (١) .

وفي اصطلاح الفقهاء : حالة غير طبيعيّةٍ في بدنِ الإنسان تكون بسببها الأفعال الطّبيعيّة والنفسانية والحيوانية غير سليمةٍ (٢) .

وقيل : المرض ما يعرض للبدن فيخرجه عن الاعتدال الخاصّ (٣) .

والموت في اللغة : ضد الحياة ، يقال مات يموت فهو ميّت وميْت (٤)

وفي الاصطلاح : مفارقة الروح الجسد قال الغزالي : ومعنى مفارقتها للجسد انقطاعُ تصرفها عن الجسد ، بخروج الجسد عن طاعتها (٥) .

المطلب الثاني : تعريف مرض الموت باعتباره مركبا إضافيا:

اختلف الفقهاء في تعريف مرض الموت اصطلاحاً ، ولكنّهم متفقون على أن يكون المرض مخوفاً : أي يغلب الهلاك منه عادةً أو يكثر ، وأن يتّصل المرض بالموت ، سواء وقع الموت بسببه أم بسبب آخر خارجيٍّ عن المرض كقتل أو غرقٍ أو حريقٍ أو غير ذلك . وعلاقة المرض بمرض الموت عموم وخصوص ، إذ مرض الموت مرض وليس العكس .

---

(١) انظر : ابن منظور ، لسان العرب ، فصل الميم حرف الضاد ؛ الفيروزآبادي ، القاموس المحيط ، باب الضاد فصل الميم ؛ الفيومي ، المصباح المنير ، مادة (مرض) .

(٢) انظر : عبد العزيز بخاري ، كشف الأسرار ٤٨٣/٨، ؛ وزارة الأوقاف و الشؤون الإسلامية الموسوعة الفهية الكويتية ، ٣٦/ ٣٥٣

(٣) الجرجاني ، التعريفات ، ص ٢١١.

(٤) الفيروزآبادي ، القاموس المحيط ، باب التاء فصل الميم ؛ الفيومي ، المصباح المنير ، مادة (موت) .

(٥) إحياء علوم الدين ، ٤/ ٤٢١.

تحديد مرض الموت :

فذهب جمهور الفقهاء إلى أنّ مرض الموت هو : المرض المخوف الذي يتّصل بالموت ، ولو لم يكن الموت بسببه [1] .

وذهب الحنفيّة إلى أنّ مرض الموت : هو الذي يغلب فيه خوف الموت ، ويعجز معه المريض عن رؤية مصالحه خارجاً عن داره إن كان من الذكور ، وعن رؤية مصالحه داخل داره إن كان من الإناث ، ويموت على ذلك الحال قبل مرور سنة ، سواء كان صاحب فراش أو لم يكن ، هذا ما لم يشتدّ مرضه ويتغيّر حاله ، فيعتبر ابتداء السّنة من تاريخ الاشتداد [2] .

فعلى هذا ، يشترط لتحققه أن يتوافر فيه وصفان :

الوصف الأوّل : أن يكون مخوفاً ، أي يغلب الهلاك منه عادةً أو يكثر .

جاء في الفتاوى الهنديّة : حد مرض الموت تكلموا فيه ، والمختار للفتوى أنّه إن كان الغالب منه الموت كان مرض الموت ، سواء كان صاحب فراش أم لم يكن [3] .

وقال النّووي : المرض المخوف والمخيف : هو الذي يخاف منه الموت ، لكثرة من يموت به ،فمن قال : مخوف قال: لأنّه يخاف منه الموت،ومن قال: مخيف لأنّه يخيف من رآه [4].

---

[1] انظر : محمد الدسوقي ، حاشية الدسوقي على الدردير ٣/ ٣٠٦ ؛ محمد الخرشي ، الخرشي على مختصر خليل ، ٣٠٥/٥ ؛ الرملي ، النووي ، روضة الطالبن ، ٦/ ١٣٠ ؛ نهاية المحتاج ، ٦/ ٦٠،٦١ ؛ البهوتي ، كشاف القناع ، ٤/ ٢٧١ ، ابن مفلح ، الفروع ، ٤/ ٦٦٧؛ احمد ابن تيمية ، ابن تيمية ، مجموع الفتاوى ، ٥ /٤٤٦.

[2] انظر : ابن عابدين ، حاشية ابن عابدين ، ٣، ٣٨٤ ؛علاء الدين الكاساني بدائع الصنائع ، ٣/ ٢٢٤ ، فتح القدير ، ٣/ ١٥٥ ؛

[3] الشيخ نظام وآخرون ، ٤/ ١٧٦

[4] تحرير الفاظ التنبيه ، ص ٢٤١

وقال صاحب البهجة : ومراده بمرض الموت : المرضُ المخوف الذي حكم أهل الطبّ بكثرة الموت به [(١)].

وقال الشّافعيّة والحنابلة : ما أشكل أمره من الأمراض يرجع فيه إلى قول أهل المعرفة ، وهم الأطبّاء ، لأنهم أهل الخبرة بذلك والتجربة والمعرفة ، ولا يقبل إلا قول طبيبين مسلمين ثقتين بالغين ، لأنّ ذلك يتعلق به حقّ الوارث وأهل العطايا ، فلم يقبل فيه إلا ذلك ، وقياسُ قول الخرقيّ : أنّه يقبل قول الطّبيب العدل إذا لم يقدر على طبيبين [(٢)] .

ولو اختلف الأطبّاء يؤخذ بقول الأعلم ، ثمّ بالأكثر عدداً ، ثمّ بمن يخبر بأنّه مخوف ، لأنّه علم من غامض العلم ما خفي على غيره ، قاله الماورديّ ، ونقله ابن الرّفعة وأقرّه [(٣)] .

فإن لم يتوفر من يرجع إليه من الأطبّاء ، كأن مات قبل أن يراجع أحداً من الأطبّاء ، فإنّه يمكن أن يعتبر عجز المريض عن الخروج لمصالحه خارج بيته إن كان من الذكور ، وعن رؤية مصالحه داخل بيته إن كان من الإناث علامة تدل على كون المرض مخوفاً إن كان قادراً على رؤية تلك المصالح قبله ، أو أن تعتبر أيّة علامة أخرى تنبئ عن كونه مخوفاً في نظر الأطبّاء العارفين .

ويقصد بالعجز عن الخروج لمصالحه خارج بيته : عجزه عن إتيان المصالح القريبة العاديّة، فلو كان محترفاً بحرفة شاقة كالحمّال والدّقاق والحدّاد والنّجّار ونحو ذلك ممّا لا يمكن إقامته مع أدنى عجز أو مرض ، مع قدرته على الخروج إلى المسجد والسوق لا يكون في مرض الموت ، إذ لا يشترط

---

(١) ابو الحسن التسولي ، البهجة في شرح التحفة ، ٢٤٠/٢

(٢) انظر : المغني ، ٨/ ٤٩٠ ، ابو اسحاق الشيرازي ، المهذب ، ٤٦٠/١

(٣) انظر : الرملي ، نهاية المحتاج ، ٦/ ٦٠

في هؤلاء العجز عن العمل في حرفتهم ليعتبروا في مرض الموت ، بل عن مثل ما يعجز عنه صاحب الحرفة العاديّة [1] .

الوصف الثاني : أن يتّصل المرض بالموت ، سواء وقع الموت بسببه أم بسبب آخر خارجيٍّ عن المرض كقتل أو غرق أو حريق أو تصادم أو غير ذلك .

فإذا صحّ من هذا المرض تبيّن أنّه ليس بمرض الموت ، وتعتبر تصرفاته فيه كتصرفات الصّحيح دون فرق ، فالمريض ما دام حيّاً لا يجوز لورثته ولا لدائنيه الاعتراض على تصرفاته لجواز أن يشفى من مرضه ، أمّا إذا انتهى المرض المخوف بالموت فيتبيّن أنّ التّصرف وقع في مرض الموت [2] . وبهذا يتبين لنا أنّ المرض المخوف بأنواعه إن اتّصل به الموت كان مرض الموت ويجري عليه أحكام مرض الموت ، وأمّا إن لم يتّصل به الموت ، بأن صحّ من مرضه ، ثمّ مات بعد ذلك فحكمه حكم الصّحيح ، لأنه لمّا صحّ بعد المرض تبيّن أنّ ذلك لم يكن مرض الموت .

المبحث الثاني : أقسام المرض وشروط تحققه

الأمراض التي تصيب الإنسان ليست على درجة واحدة من الخطورة على حياة المكلف ، ولذلك فإن أثرها على تصرفاته ليس على درجة واحدة كذلك ، فالأمراض الخطيرة التي تؤدي غالبا إلى الموت هي التي تسمى الأمراض المخوفة وبناء على ذلك قسم ابن قدامه رحمه الله الأمراض إلى أربعة أقسام :

---

(1) الأتاسي ، شرح المجلة ، ٢/ ٤٠٨

(2) الزيلعي ، تبيين الحقائق ، ٤٤٨/٢

القسم الأوّل : مرض غير مخوفٍ مثل : وجع العين ، والضّرس والصداع اليسير ، وحمّى ساعةٍ ، فهذا حكم صاحبه حكم الصّحيح لأنّه لا يخاف منه في العادة .

القسم الثّاني : الأمراض الممتدّة كالجذام وحمّى الرّبع - وهي الّتي تأخذ يوماً وتذهب يومين وتعود في الرّابع - والفالج في انتهائه ، والسل في ابتدائه ، والحمّى الغب ، فهذا القسم : إن كان صاحبها يذهب ويجيء ، ولم يكن صاحب فراشٍ فعطاياه كالصّحيح من جميع المال ، وإن أضنى صاحبها على فراشه فهي مخوفة عند الحنفيّة والمالكيّة والحنابلة في المذهب [1] ، وبه يقول الأوزاعي وأبو ثورٍ لأنّه مريض صاحب فراشٍ يخشى التّلف فأشبه صاحب الحمّى الدّائمة .

وذهب الشّافعي في صاحب الأمراض الممتدّة وهو وجه عند أبي بكرٍ من الحنابلة أنّ عطيّته من صلب المال ، لأنّه لا يخاف تعجيل الموت فيه وإن كان لا يبرأ ، فهو كالهرم [2] .

القسم الثّالث : مرض مخوف يتحقق تعجيل الموت بسببه فينظر فيه : فإن كان عقله قد اختلّ مثل من ذبح أو أبينت حشوته ، فهذا كميّت لا حكم لكلامه ولا لعطيّته ، لأنّه لا يبقى له عقل ثابت ، وإن كان ثابت العقل كمن خرقت حشوته أو اشتدّ مرضه ولكن لم يتغيّر عقله صحّ تصرفه وتبرعه ، وكان تبرعه من الثّلث ، فإن عمّر رضي الله عنه خرجت حشوته فقبلت وصيّته ولم

---

[1] انظر : السرخسي ، المبسوط ، ١٦٩/٦؛ ابن سماوة ، جامع الفصولين ، ٢/ ٢٣٨ ؛ فتح القدير ، ١٥٥/٣؛ المواق ، التاج والاكليل ، ٧٨/٥؛ الدسوقي ،حاشية الدسوقي على خليل ٣٠٦/٣، الزرقاني ،الزرقاني على خليل ،٥،٣٩٠ ؛ البهوتي ، كشاف القناع ،٤/ ٢٧١؛ /٢٧١ ،ابن مفلح ، الفروع ،٤، ٦٦٧

[2] انظر : الرملي ، نهاية المحتاج ، ٦٠/٦ ؛ احمد الهيتمي ، تحفة المحتاج ، ٣١/٧

يختلف في ذلك أحد [1] ، وعلي رضي الله عنه بعد ضرب ابن ملجم أوصى وأمر ونهى فلم يحكم ببطلان قوله [2] .

القسم الرّابع : مرض مخوف لا يتعجّل موت صاحبه يقيناً لكنّه يخاف ذلك كالبرسام - هو بخار يرتقي إلى الرّأس ، ويؤثر في الدّماغ ، فيختل عقل صاحبه - ووجع القلب والرّئة وأمثالها ، فإنها لا تسكن حركتها ، فلا يندمل جرحها ، فهذه كلها مخوفة سواء كان معها حمّى أو لم يكن .

وأمّا ما أشكل أمره فصرّح جمهور الفقهاء بأنه يرجع إلى قول أهل المعرفة، وهم الأطبّاء ، لأنهم أهل الخبرة بذلك والتّجربة والمعرفة ، ولا يقبل إلا قول طبيبين ، مسلمين ، ثقتين ، بالغين ، لأنّ ذلك يتعلق به حق الوارث وأهل العطايا فلم يقبل فيه إلا ذلك [3] .

المبحث الثالث : حكم الأمراض المزمنة

الأمراض المزمنة أو الممتدّة لا تعد مرض الموت ، إلا إذا تغيّر حال المريض واشتدّ وخيف منه الهلاك ، فيكون حال التّغير مرض الموت إن اتصل بالموت فقد(سُئِلَ مَالِكٌ : عَنْ أَهْلِ الْبَلَايَا مِثْلِ الْمَفْلُوجِ وَالْمَجْذُومِ وَمَا أَشْبَهَ هَؤُلَاءِ فِي أَمْوَالِهِمْ إذَا أَعْطَوْهُمْ وَتَصَدَّقُوا بِهَا فِي حَالَاتِهِمْ قَالَ : مَا كَانَ مِنْ ذَلِكَ أَمْرٌ يُخَافُ عَلَى صَاحِبِهِ مِنْهُ فَلَا يَجُوزُ لَهُ إلَّا فِي الثُّلُثِ) [4] .

---

[1] مطالب أولي النهى في شرح غاية المنتهى ، ٦٥/١٢؛ ابن قدامه ، المغني ،٦/ ٢٨٥

[2] انظر المصادر السابقه .

[3] انظر : ابن قدامه ، المغني ،٤٨٩/٤ _ ٤٩٠ ؛ الموسوعة الفقهية الكويتية ، ٣٥٤/٣٦ ، ابن عابدين ،حاشية ابن عابدين ، ٢/ ٣٨٤؛الكاساني بدائع الصنائع ؛ ٢٢٤/٢ ؛ المواق ، مواهب الجليل ،٧٨/٥؛ الدسوقي ، حاشية الدسوقي على الدردير ٣/ ٣٠٦ ؛ الزرقاني ، حاشية الزرقاني على مختصر خليل ، ٣٩٠/٥ ، البهوتي ، كشاف القناع ، ٢٧١/٤ ،ابن مفلح ، الفروع ،٤، ٦٦٧

[4] رواية سحنون عن بن القاسم ، المدونه ، ١٣٣/٢

قال الكاساني :وكذلك صاحب الفالج ونحوه إذا طال به ذلك فهو في حكم الصّحيح ، لأنّ ذلك إذا طال لا يُخاف منه الموتُ غالباً ، فلم يكن مرض الموت، إلا إذا تغيّر حاله من ذلك ومات من ذلك التغير ، فيكون حال التّغير مرض الموت ، لأنه إذا تغيّر يخشى منه الموت غالباً ، فيكون مرض الموت ، وكذا الزّمِنُ والمقعد [1] .

وجاء في فتاوى عليش :قال ابن سلمون : ولا يعتبر في المرض العلل المزمنة التي لا يخاف على المريض منها كالجذام والهرم ،وأفعال أصحاب ذلك أفعالُ الأصحّاء بلا خلاف اهـ .

قال عبد الباقي : وفي المدوّنة ، كون المفلوج والأبرص والأجذم وذي القروح من الخفيف ما لم يقعده ويُضْنِيهِ ، فإن أقعده وأضناه وبلغ به حدّ الخوف عليه ، فله حكم المرض المخوف [2] .

المبحث الرابع : ما يلحق بمرض الموت في الحكم من المشرفين على الهلاك

ألحق جمهور الفقهاء بالمريض مرض الموت في الحكم حالات مختلفة وعديدةً ليس فيها مرض أو اعتلال صحّة مطلقاً ، وهذه الحالات هي :

١- إذا قدّم للقتل ، سواء أكان قصاصاً أو غيره [3] .

---

[1] انظر : بدائع الصنائع ٢٢٤/٣
[2] محمد احمد عليش ، فتح العلي الملك ، ١/ ٣٦١
[3] انظر : السرخسي ، المبسوط ، ١٦٨/٦ ؛ الكاساني ، بدائع الصنائع ، ٢٢٤/٣؛ الكمال ابن الهمام ، فتح القدير ، ١٥٥/٣ . سحنون ، المدونة ، ٣٥/٦؛ الدسوقي ، حاشية الدسوقي ، ٣٠٦/٤؛

٢- راكب السفينة إذا اضطربت وأوشكت على الغرق وبعضهم قيد ذلك بمن بقي معلقا على لوح خشب بعد غرق السفينة [١] .

٣- من كان بين الصفين حين التحم قتال بين فريقين متكافئين أو قريبي التكافؤ [٢] .

٤- من وقع في أسر قوم عادتهم قتل الأسرى [٣] .

٥- المرأة الحامل إذا ضربها المخاض [٤] .

قال ابن قدامه : (ويحصل الخوف بغير ما ذكرناه في مواضع خمسة تقوم مقام المرض : أحدها : إذا التحم الحرب واختلطت الطائفتان للقتال وكانت كل طائفة مكافئة للأخرى أو مقهورة فأما القاهرة منهما بعد ظهورها فليست خائفة وكذلك إذا لم يختلطوا بل كانت كل واحدة منهما متميزة سواك كان بينهما رمي بالسهام أو لم يكن فليست حالة خوف ولا فرق بين كون الطائفتين متفقتين في الدين أو مفترقتين وبه قال مالك و الأوزاعي و الثوري ونحوه عن مكحول وعن الشافعي قولان : أحدهما : كقول الجماعة والثاني : ليس بمخوف لأنه ليس بمريض

ولنا أن توقع التلف ههنا كتوقع المرض أو أكثر فوجب أن يلحق به ولأن المرض إنما جعل مخوفا لخوف صاحبه التلف وهذا كذلك قال : أحمد إذا حضر القتال كان عتقه من الثلث وعنه إذا التحم الحرب فوصيته من المال كله

---

(١) انظر : الزيلعي ، تبيين الحقائق ، ٢٤٨/٢؛ الفتاوى الهندية ،٣٥٣/١ ، ابن قدامة الكافي ، ٢، ٤٤٦٨؛ ابن النجار ، منتهى الإرادات ، ٢٩/٢ ؛ وانظر كذلك : المصادر السابقة .
(٢) انظر : الهيثمي ، تحفة المحتاج ، ٣٣/٧ ؛ الرملي ، نهاية المحتاج ، ٦٣/٦ وانظر كذلك : المصادر السابقة .
(٣) انظر : البهوتي ،كشاف القناع ، ٢٧٣/٤؛ ابن مفلح ، الفروع ، ٤/ ٦٦٧.
(٤) انظر : السرخسي ، المبسوط ، ١٦٨/٦ ؛ الكاساني ، بدائع الصنائع ، ٢٢٤/٣؛ الكمال ابن الهمام ، فتح القدير ، ١٥٥/٣ /؛ الدسوقي ، حاشية الدسوقي ، ٣٠٦/٤؛ الشربيني ، مغني لمحتاج ، ٣، ٥١ ؛ ابن قدامة الكافي ، ٢، ٤٦٨

فيحتمل أن يجعل هذا رواية ثانية وتسمى العطية وصية تجوزا لكونها في حكم الوصية ولكونها عند الموت ويحتمل أن يحمل على حقيقته في حصة الوصية من المال كله لكن يقف الزائد على الثلث على إجازة الورثة فإن حكم وصية الصحيح وخائف التلف واحد .

الثانية : إذا قدم ليقتل فهي حالة خوف سواء أريد قتله للقصاص أو لغيره ول الشافعي فيه قولان : أحدهما : أنه مخوف والثاني : إن جرح فهو مخوف وإلا فلا لأنه صحيح البدن والظاهر العفو عنه

ولنا أن التهديد بالقتل جعل إكراها يمنع وقوع الطلاق وصحة البيع ويبيح كثيرا من المحرمات ولولا الخوف لم تثبت هذه الأحكام وإذا حكم للمريض وحاضر الحرب بالخوف مع ظهور السلامة وبعد وجود التلف فمع ظهور التلف وقربه أولى ولا عبرة بصحة البدن فإن المرض لم يكن مصبتا لهذا الحكم لعينه بل لخوف إفضائه إلى التلف فثبت الحكم ههنا بطريق التنبيه لظهور التلف

الثالثة : إذا ركب البحر فإن كان ساكنا فليس بمخوف وإن تموج واضطرب وهبت الريح العاصف فهو مخوف فإن الله تعالى وصفهم بشدة الخوف بقوله سبحانه : { هو الذي يسيركم في البر والبحر حتى إذا كنتم في الفلك وجرين بهم بريح طيبة وفرحوا بها جاءتها ريح عاصف وجاءهم الموج من كل مكان وظنوا أنهم أحيط بهم دعوا الله مخلصين له الدين لئن أنجيتنا من هذه لنكونن من الشاكرين }

الرابعة : الأسير والمحبوس إذا كان من عادته القتل فهو خائف عطيته من الثلث وإلا فلا وهذا قول أبي حنيفة و مالك و ابن أبي ليلى وأحد قولي الشافعي وقال الحسن : لما حبس الحجاج إياس بن معاوية : ليس له من ماله إلا الثلث وقال أبو بكر عطية الأسير من الثلث ولم يفرق وبه قال الزهري و الثوري و

إسحاق وحكاه ابن المنذر عن أحمد وتأول القاضي ما روي عن أحمد في هذا على ما ذكرناه من التفصيل ابتداء وقال الشعبي و مالك : الغازي عطيته من الثلث وقال مسروق إذا وضع رجله في الغرز وقال الأوزاعي المحصور في سبيل الله والمحبوس ينتظر القتل أو تفقأ عيناه هو في ثلثه والصحيح إن شاء الله ما ذكرنا من التفصيل لأن مجرد الحبس والأسر من غير خوف القتل ليس بمرض ولا هو في معنى المرض في الخوف فلم يجز إلحاقه به وإذا كان المريض الذي لا يخاف التلف عطيته من رأس ماله فغيره أولى

الخامسة : إذا وقع الطاعون ببلدة فعن أحمد أنه مخوف ويحتمل أنه ليس بمرض وإنما يخاف المرض والله أعلم) [1] .

المبحث الخامس : الاختلاف في مرض الموت

إذا طعن الورثة مثلاً في تصرفات مورّثهم بدعوى صدورها عنه في مرض موته بما يمس حقوقهم وادّعى المنتفع أنّ هذه التّصرفات وقعت من مورّثهم في صحّته ، يفرّق بين حالات ثلاثٍ :

الحالة الأولى : إذا خلت دعوى كل منهما عن البيّنة ، فقد اختلف الفقهاء في ذلك على قولين :

أحدهما للحنفيّة والحنابلة : وهو أنّ القول قولُ مدّعي صدورها في المرض، لأنّ حال المرض أدنى من حال الصّحّة ، فما لم يتيقن حال الصّحّة يُحمل على الأدنى ، ولأنّ هذه التّصرفات من الصّفات العارضة ، فهي حادثة ، والحادثُ يضاف إلى أقرب وقت من الحكم الذي يترتّب عليه ، والأقرب هاهنا المرضُ المتأخّر زمانه عن زمان الصّحّة ، فكان القول قولَ من يدّعي

[1] المغني ، ٤٩٢/٨-٤٩٤ ؛ انظر ،الدسوقي ، حاشية الدسوقي على الشرح الكبير ، ٢/ ٢٧٦

حدوثها في المرض ، إذ هو الأصل ، ولو أراد مدّعي الصحّة استحلاف مدّعي المرض لكان له ذلك [1] .

والثاني للشافعيّة : وهو أنّ القول قولُ مدّعي صدورها في الصحّة ، لأنّ الأصل في التصرف السّابق من المتوفّى أن يعتبر صادراً في حال صحّته ، وعلى من يتمسّك بصدوره في مرض الموت يقع عبء الإثبات [2] .

الحالة الثانية : وهي ما إذا اقترنت دعوى كل منهما بالبيّنة ، وقد اختلف الفقهاء في هذه الحالة على قولين :

أحدهما للحنفيّة : وهو أنّه ترجّح بيّنة وقوعها في حال الصحّة على بيّنة وقوعها في المرض ، لأنّ الأصل اعتبار حالة المرض ، لأنّه حادث ، والأصل إضافة الحادث إلى أقرب وقت من الحكم الذي يترتّب عليه ، والأقرب هو المرض المتأخّر زمانه عن الصحّة ، فلهذا كانت البيّنة الرّاجحة بيّنة من يدّعي حدوثها في زمان الصحّة ، إذ البيّنات شرعت لإثبات خلاف الأصل [3] .

وقد جاء في مجلة الأحكام العدليّة : ترجّح بيّنة الصحّة على بيّنة المرض ، مثلاً إذا وهب أحد مالاً لأحد ورثته ثمّ مات ، وادّعى باقي الورثة أنّه وهبه في مرض موته ، وادّعى الموهوب له أنّه وهبه في حال صحّته ، ترجّحُ بيّنةُ الموهوب له [4] .

---

[1] انظر : محمود بن اسماعيل ابن قاضي سماوة ، جامع الفصولين ، ٢/ ١٨٣؛ ابن نجيم ، الاشباه والنظائر ، ص ٢٥٨ ؛ المرداوي ، الانصاف في معرفة الراجح من الخلاف ، ١٧٤/٧

[2] انظر : الرملي ، نهاية المحتاج ، ٤١٤/٥؛ الخطيب الشربيني ، مغني المحتاج ، ٥٠/٣

[3] انظر : الفتاوى البزازية (بهامش الفتاوى الهندية) ، ٥/ ٤٥٣؛ ابن عابدين العقود الدرية ، ٤٠٤/٢؛ الرملي ، حاشية الرملي على جامع الفصولين ، ١٨٣/٢

[4] مجلة الاحكام العدلية ؛ مادة /١٧٦٦

والثاني للشافعيّة : وهو أنه ترجّح بيّنة وقوعها في مرضِهِ على بيّنة وقوعها في صحّته [1] .

الحالة الثالثة : وهي ما إذا اقترنت دعوى أحدهما بالبيّنة دون الآخر ، وفي هذه الحالة لا خلاف بين الفقهاء في تقديم قول المدّعي صاحب البيّنة على قول الآخر الذي خلت دعواه عن البيّنة ، سواء أقام صاحب البيّنة بيّنته على صدور التّصرف في الصحّة أو في المرض .

الفصل الثاني

في التعريف بالنكاح وحكم

نكاح المشرف على الهلاك

المبحث الاول : في تعريف النكاح لغة وشرعا

النكاح في اللغة : هو الضم والجمع ،ومنه تناكحت الأشجار إذا تمايلت وانضم بعضها الى بعض ، مصدر نكح ، يقال نكح ينكح الرجل والمرأة نكاحا من باب ضرب ، قال ابن فارس وغيره يطلق على الوطء ، وعلى العقد دون الوطء ،وقد فرق العرب بين موضوع العقد وبين الوطء ، فإذا قالوا نكح فلانة أرادوا تزوجها وإذا قالوا نكح امرأته لم يريدوا إلا الوطء ، قال تعالى {فانكحوا ما طاب لكم من النساء} [1] [2] .

---

[1] انظر : الرملي ، نهاية المحتاج ، ٥٥/٦

[2] سورة النساء ، آية (٣)

وفي الاصطلاح اختلف الفقهاء في تعريف النكاح وان كانت تؤدي في جملتها إلى أن موضوع عقد الزواج هو امتلاك المتعة أوحلها على الوجه المشروع [1] :

فعرفه الحنفية بأنه : (عقد وضع لتملك المتعة بالأنثى قصدا) [2] ، أي يفيد حل استمتاع الرجل من امرأة لم يمنع من نكاحها مانع شرعي.

وعرفه المالكية بأنه : (عقد على مجرد متعة التلذذ بآدمية غير موجب قيمتها ببينة قبله ،غير عالم عاقده حرمتها ، إن حرمها الكتاب على المشهور أو الإجماع على الآخر) [3] .

وعرفه الشافعية بأنه :(عقد يتضمن إباحة وطء بلفظ إنكاح أو تزويج)[4] .

وعرفه الحنابلة بأنه :(عقد يعتبر فيه لفظ انكاح أو تزويج في الجملة)[5].

المبحث الثاني : أركان النكاح وشروطه

أولا :أركان النكاح :

اختلف الفقهاء في تحديد أركان النكاح بين مقل ومستكثر وفيما يلي عرض لآراء الفقهاء في ذلك :

فذهب الحنفية إلى أن ركن النكاح هو الإيجاب والقبول فقط [6] .

---

(1) محمد ابو زهرة ، محاضرات في عقد الزواج وآثاره ، ص ١٧

(2) ابن الهمام ، فتح القدير ، ٣/٩٩؛ ابن عابدين ، حاشية ابن عابدين ، ٣/٣

(3) المواق ، مواهب الجليل شرح مختصر خليل ، ٣/٣٠٤

(4) شهاب الدين قليوبي ، حاشية قليوبي وعميرة على شرح المنهاج ، ٣/ ٢٠٦؛ احمد بن حجر الهيثمي، تحفة المحتاج ، ٧/١٧٣

(5) الحجاوي ، الاقناع ، ٣/ ١٥٦؛ منصور البهوتي ، الروض المربع شرح زاد المستقنع ، ص ٣٤٠

(6) انظر : ، الكاساني ، بدائع الصنائع ، ٢/٢٢٩

وذهب المالكية إلى أن أركانه ولي، ومحل (زوج وزوجة)، وصيغة [1] .

وذهب الشافعية إلى أن أركانه خمسة صيغة، وزوج، وزوجة، وشاهدان، وولي [2] .

وذهب الحنابلة إلى أن أركانه ثلاثة زوجان، والإيجاب، والقبول [3] .

فمحل عقد النكاح هو الزوج والزوجة معا، وهما عند المالكية والشافعية والحنابلة من أركان النكاح خلافا للحنفية .

ثانيا : شروط النكاح :

اتفق الفقهاء على أن للنكاح شروطا لا بد منها ، ولكنهم اختلفوا بعد ذلك في تحديد هذه الشروط مع اتفاقهم على بعضها واختلافهم في البعض الآخر .

حيث اتفق الفقهاء على أنه يشترط أن يكون كل من الزوجين حلا للآخر، وأن لا يقوم بواحد منهما مانع من موانع النكاح ، فلا يصح نكاح محرمة عليه بنسب أو رضاع أو مصاهرة، ولا نكاح مجوسية، أو وثنية أو مرتدة، أو ملاعنته، ولا نكاح ذات زوج، ولا مطلقته ثلاثا، ولا المعتدة من غيره، ولا نكاح من تحرم جمعها مع زوج له و أن يكون العقد على التأبيد، إذ أن هذا الشرط هو الذي يفترق به النكاح عن السفاح، فالعقد إذا لم يكن على سبيل التأبيد فإنه محرم وهو سفاح، وعلى ذلك اتفاق أهل العلم [4] .

وأما عن شروط النكاح التي وقع فيها الخلاف بين الفقهاء فهي متعددة وليست في موضوع البحث، ومن أمثلة ذلك اشتراط الولي لعقد النكاح

---

(1) احمد الدردير ، الشرح الصغير ، ٣٣٤/٢-٣٣٥

(2) انظر : لخطيب الشربيني ، مغني المحتاج ، ٣، ١٣٩

(3) انظر : البهوتي ، كشاف القناع ، ٣٧/٥

(4) انظر : أبو محمد ابن حزم ، مراتب الإجماع ،ص٦٣ ، ٦٤؛ ابن الهمامن فتح القدير ، ٣/ ١١٩؛ الكاساني ، بدائع الصنائع ،٢، ٢٥٧؛ ابن رشد ، بداية المجتهد ٢٤/٢ ، مغني المحتاج ٣/ ١٧٥؛ كشاف القناع / ٥٦٩

واشتراط الأشهاد عليه وغيرها مما هو مبسوط في مظانها في كتب الفقهاء ولكن يهمنا من هذه الشروط ما يتعلق بموضوع البحث وهو أن لا يكون احد الزوجين مشرفا على الهلاك قال ابن العربي المالكي (وَأَمَّا نِكَاحُ الْمَرِيضِ فَمِنْ مَسَائِلِ الْخِلَافِ ؛ وَمَنَعَهُ مَالِكٌ وَجَوَّزَهُ أَبُو حَنِيفَةَ وَالشَّافِعِيُّ)[1] .

المبحث الثالث : في حكم نكاح المشرف على الهلاك

المطلب الأول: أقوال العلماء في حكم نكاح المشرف على الهلاك .

اختلف الفقهاء رحمهم الله في حكم نكاح المشرف على الهلاك إلى ثلاثة أقوال :

١ـ حيث ذهب الحنفيّة والشافعيّة والحنابلة [2] إلى أنّ حكم الزّواج في حال مرض الموت والصحّة سواء ، من حيث صحّة العقد وتوريث كلّ واحد من الزّوجين صاحبه وبه قال الحسن البصري [3] وإبراهيم النخعي [4] وأبو سفيان الثوري [5] والشعبي [6] وقضى به شريح [7] ، ونقل ابن شاس عن مطرف أنه روى إجازة ذلك عن مالك جملة من غير تفصيل [8] . وقال بذلك اللخمي من المالكية جاء في مواهب

---

[1] أحكام القرآن ، ٢،٢٣٨

[2] انظر : السرخسي ، البسوط ، ٣٠/١٨ ؛ علاء الدين الكاساني بدائع الصنائع ، ٢٢٥/٧ ؛ فتح القدير ، ٧/ ٤ ؛ الام ، ١٠٨/٤؛ روضة الطالبن ، ٦،١٣٢ ،ابن مفلح ، المبدع ، ١١٧/٧؛ ابن قدامه ، الكافي ،٧/١١٢ ،

[3] انظر المصنف ، ابن ابي شيبة ، ٤/ ٣٦٢.

[4] انظر : المصنف ، عبدالرزاق ، ٦/ ٢٤١.

[5] انظر : المصنف ، عبدالرزاق ، ٦/ ٢٤١.

[6] انظر : محمد بن الحسن ، الحجة على أهل المدينة ، ٣/ ١٠٥

[7] انظر : محمد بن ادريس الشافعي ، الأم ، ١٠٨/٤

[8] عقد الجواهر الثمينة في مذهب عالم المدينة ، ٦٤/٢

الجليل ((وَالْمُخْتَارُ) لِلَّخْمِيِّ (خِلَافُهُ) أَيْ جَوَازِ نِكَاحِ الْمَرِيضِ كِتَابِيَّةً حُرَّةً أَوْ أَمَةً مُسْلِمَةً وَهُوَ قَوْلُ أَبِي مُصْعَبٍ لِأَنَّ إسْلَامَ الْكِتَابِيَّةِ وَعِتْقَ الْأَمَةِ خِلَافُ الْأَصْلِ ، وَالْغَالِبُ عَدَمُهُ وَمِنْ مَوَانِعِ النِّكَاحِ عَدَمُ اتِّضَاحِ الذُّكُورَةِ وَالْأُنُوثَةِ وَلَمْ يَذْكُرْهُ لِنُدُورِهِ وَاَللَّهُ أَعْلَمُ) [1] .

٢ـ وذهب المالكية في المشهور عنهم الى ان المريض والمريضة لايجوز لهما ان يتزوجا ، حتى ولو أذن الوارث لاحتمال موت الآذن أوصيرورته غير وارث [2] وقد جاء في المدونة نص الإمام في ذلك (قُلْتُ : أَرَأَيْتَ الْمَرْأَةَ تَتَزَوَّجُ وَهِيَ مَرِيضَةٌ أَيَجُوزُ تَزْوِيجُهَا أَمْ لَا ؟ قَالَ: لَا يَجُوزُ تَزْوِيجُهَا عِنْدَ مَالِكٍ ، قَالَ : فَإِنْ تَزَوَّجَهَا وَدَخَلَ بِهَا الزَّوْجُ وَهِيَ مَرِيضَةٌ ؟ قَالَ : إنْ مَاتَتْ كَانَ لَهَا الصَّدَاقُ إنْ كَانَ مَسَّهَا ، وَلَا مِيرَاثَ لَهُ مِنْهَا ، وَإِنْ مَاتَ هُوَ وَقَدْ مَسَّهَا فَلَهَا الصَّدَاقُ وَلَا مِيرَاثَ لَهَا ، وَإِنْ كَانَ لَمْ يَمَسَّهَا فَلَا صَدَاقَ لَهَا وَلَا مِيرَاثَ قُلْتُ : فَإِنْ صَحَّتْ أَيَثْبُتُ النِّكَاحُ ؟ قَالَ : قَدْ اُخْتُلِفَ فِيهِ وَأَحَبُّ قَوْلِهِ إلَيَّ أَنْ يُقِيمَ عَلَى نِكَاحِهِ ، وَلَقَدْ كَانَ مَالِكٌ مَرَّةً يَقُولُ يُفْسَخُ ، ثُمَّ عَرَضْته عَلَيْهِ فَقَالَ امْحُهُ) [3] . قال ابن أبي زيد القيرواني (ونكاح المريض الممنوع من ماله يفسخ مادام مريضا ،ولم يختلف في هذا مالك وأصحابه) [4] ، وهذا القول مروي عن الزهري [5] وعطاء [6] .

[1] منح الجليل شرح مختصر خليل ، ٤٥٧/٦
[2] انظر : المدونة ، ٤٣٤/٥ ؛ عبد الباقي الزرقاني ، شرح الزرقاني على خليل ، ٣٠٠/٣، الدردير ، الشرح الكبير مع حاشية الدسوقي ، ٢٧٦/٢
[3] رواية سحنون عن ابن القاسم ، المدونة ، ٤٣٤/٥
[4] النوادر والزيادات على مافي المدونه من غيرها من الأمهات ، ٥٥٩/٤
[5] انظر : المصنف ، ابن ابي شيبة ، ٣٦٣/٤
[6] انظر : المصنف ، ابن ابي شيبة ، ٢٤٠/٦

٣- وذهب المالكية [١] في قول آخر عندهم إلى أن المريض والمريضة لا يجوز لكل واحد منهما أن يتزوج إلا إذا احتاج إليه ، حتى ولو أذن الوارث لاحتمال موته وصيرورته غير وارث ، وهذا القول مروي عن قتادة والقاسم بن محمد والزهري وسالم بن عبد الله [٢] .

قال المواق (اخْتُلِفَ فِي نِكَاحِ المَرِيضِ عَلَى قَوْلَيْنِ مَشْهُورَيْنِ أَحَدُهُمَا أَنَّهُ يُمْنَعُ سَوَاءٌ كَانَ المَرِيضُ مُحْتَاجًا إلَى النِّكَاحِ لِخِدْمَةٍ ، أَوْ اسْتِمْتَاعٍ ، أَوْ لَيْسَ بِمُحْتَاجٍ وَهَذَا القَوْلُ جَعَلَهُ اللَّخْمِيُّ هُوَ المَشْهُورَ وَالثَّانِي أَنَّهُ إنَّمَا يَمْتَنِعُ إذَا لَمْ يَحْتَجْ المَرِيضُ إلَى النِّكَاحِ) [٣] .

المطلب الثاني : سبب الخلاف في هذه المسألة :

بين ابن رشد سبب الخلاف في هذه المسألة بقوله (واختلفوا في نكاح المريض فقال أبو حنيفة والشافعي: يجوز وقال مالك في المشهور عنه: إنه لا يجوز، ويتخرج ذلك من قوله أنه يفرق بينهما وإن صح ويتخرج من قوله أيضا أنه لا يفرق بينهما أن التفريق مستحب غير واجب.

وسبب اختلافهم: تردد النكاح بين البيع وبين الهبة، وذلك أنه لا تجوز هبة المريض إلا من الثلث ويجوز بيعه ولاختلافهم أيضا سبب آخر، وهو هل يتهم على إضرار الورثة بإدخال وارث زائد أو لا يتهم؟) [٤] .

---

[١] انظر : الخرشي ، الخرشي على خليل ٢٣٤/٣ ، عبد الباقي الزرقاني ، شرح الزرقاني على خليل ، ٣٠٠/٣، الدردير، الشرح الكبير مع حاشية الدسوقي ، ٢٧٦/٢ ؛ المواق ، التاج والاكليل بهامش مواهب الجليل ، ٤٨١/٣

[٢] انظر : عبد الرزاق ، المصنف ، ٢٤٠/٦ ؛ ابن قدامه ، المغني ، ١٩١/٩ ، ابن حزم ، المحلى ، ١٠ /٢٥

[٣] مواهب الجليل ، ١٠ / ٣١٧

[٤] ابن رشد ، بداية المجتهد ، ٢/ ٣٥

ومن خلال كلام ابن رشد يتضح أن سبب الخلاف في هذه المسألة يرجع إلى أمرين هما:

١- تردد النكاح بين البيع والهبة من حيث انه دفع مال من جانب واحد فقط وهو الزوج دون استلام ما يقابله من الجانب الآخر مما يصلح أن تتعلق به حقوق الورثة فهو شبيه بالهبة ، ومن جهة أنه عقد معاوضة وارد على منفعة البضع فهو شبيه بالبيع .

٢- هل يجوز للمريض أن يدخل وارثا جديدا على ورثته أم لا يجوز له ذلك ؟ حيث إن المريض اذا تزوج فقد ادخل على ورثته وارثا جديدا وهذا يترتب عليه نقصان نصيب كل وارث من التركة عما كان عليه قبل الوارث الجديد [١] .

المطلب الثالث : الأدلة والمناقشات

أولا : أدلة الفريق الاول القائلين بأنَ حكم الزّواج في حال مرض الموت والصّحّة سواء:

استدل بألأدلة الآتية من الكتاب و السنة والمعقول :

١ ـ أما من الكتاب فاستدلوا بعموم قول الله تعالى { فانكِحُوا مَا طَابَ لَكُم مِّنَ النِّسَاء } [٢]

وجه الدلالة : أمر الله سبحانه بنكاح ما طاب من النساء لجميع المسلمين على جميع أحوالهم ، ولم يقيد ذلك بحالة دون حالة ، فيبقى الامر على عمومه حتى يرد ما يخصصه وحيث لم يرد ما يخصصه فلامانع من نكاح المشرف على الهلاك .

[١] احمد بن حميد ، مرض الموت وأثره في التصرفات ، ٧٨

[٢] سورة النساء ، آية رقم (٣)

المناقشة :

نوقش الاستدلال بهذه الآية بأنها ليست في محل النزاع حيث أن الأمر بالنكاح الوارد فيها المقصود به في حال الصحة وهذا أمر لا خلاف فيه ، والعموم الوارد فيها يقيد بما ورد في أدلة أصحاب القول الثالث كما سيأتي .

٢ـ وأما من جهة السنة فقد استدلوا بعدد من الآثار الواردة عن عدد من أصحاب النبي صلى الله عليه وسلم في ذلك ومنها :

أ ـ ما روي عن ابن مسعود رضي الله عنه أنه قال : " لو لم يبق من أجلي إلا عشرة أيام وأعلم أني أموت في آخرها يوماً ، لي فيهنّ طول على النكاح ، لتزوّجت مخافة الفتنة "[١]

ب ـ وبما روى عن معاذ بن جبل رضي الله عنه أنه قال في مرضه الذي مات فيه: زوّجوني ، إني أكره أن ألقى الله عزّ وجلّ عزباً[٢].

المناقشة :

نوقش الاستدلال بهذين الأثرين بأنه لا حجة للمستدلين بهما على الجواز مطلقا باحتياج أو غير احتياج ، واحدة أو مثنى وثلاث ورباع؛ لأن كلاً من الصحابيين الجليلين ليس له زوجة ولذلك فهما محتاجان إلى النكاح للقيام

---

[١] أخرجه سعيد بن منصور ، السنن ، القسم الأول ، باب الترغيب في النكاح ، أثر رقم (٤٩٣) ، ١٣٩/١؛ وابن أبي شيبة ، المصنف ، ٤/ ١٢٧؛ ابن حزم ، المحلى ، ٤/١٠ واالطبراني ، المعجم الأوسط ، باب من اسمه عبد الله ، ٣٧٥/٤، الهيثمي مجمع الزوائد ، ٢٥١/٤وقال (وفيه عبد الرحمن المسعودي ،وهو ثقة ولكنه اختلط ، وبقية رجاله رجال الصحيح) ،

[٢] أخرجه ابن ابي شيبة ، المصنف ، ١٢٧/٤؛ البيهقي ، السنن الكبرى ، باب في التزويج من كان يأمر به، ٢٧٦/٦ الشافعي ، الام ، ١٠٣/٤، ابن حجر ، التلخيص الحبير ، ١٠٢/٤ وقال (رواه البهقي من حديث الحسن عنه مرسلا) .

بمصالحهما وطلبا للأحصان والاعفاف وبعدا عن أسباب الفتنة ، وهذا من مقاصد النكاح المهمة ، وقد بين معاذ رضي الله عنه ذلك بقوله (فإني أكره أن ألقى الله عزبا) ;ذلك ابن مسعود رضي الله عنه بقوله (لتزوجت مخافة الفتنة) .

ج - واستدلوا كذلك بماروي عن عمر رضي الله عنه قال (اذا نكح الرجل المرأة وهو مريض فإن صداقها من الثلث)[1] .

وجه الدلالة : أن عمر رضي الله عنه اقر نكاح المريض ولم يمنعه ، بل وقضى بأن يكون صداق زوجه من ثلث المال، وإذا ثبتت صحّة الزّواج في مرض الموت ثبت التوارث بين الزّوجين لعموم آية الميراث بين الأزواج .

المناقشة :

هذا الأثر كذلك لا يدل على إباحة نكاح المريض مطلقا عند الحاجة أو عدمها ،فعمر رضي الله عنه لم يصرح في ذلك بشيء ولم يتناول حكم هذا النكاح بل قرر حكم الصداق في نكاح المريض إذا حصل وأنه يحتسب من الثلث الذي يجوز لمريض الموت أن يتصدق به في حال مرضه المخوف فكيف يكون حجة يستدل به على جواز النكاح مطلقا .

وعلى فرض التسليم بأن عمر رضي الله عنه أجاز نكاح المريض ولم يبطله إذ لو كان حراما لبينه ولم يسكت عن البيان فيجاب بأنه على فرض ذلك فهو يدل على جواز لنكاح عند الحاجة فقط ، إذا الأصل في النكاح أن يكون لحاجة ولمصلحة كل من الزوجين ، إذ النكاح لغير حاجة خلاف الأصل ، وما كان كذلك كان نادرا يستبعد حضوره في ذهن المتكلم فلا يشمله[2] .

---

[1] اخرجه محمد بن الحسن ، الحجة على أهل المدينة ، ١٠٥/٣ ،

[2] انظر : احمد بن حميد ، مرض الموت ، ص ٨٣

د ـ واستدلوا كذلك بما روي أن عبد الرحمن بن أم الحكم أراد في شكواه أن يخرج امرأته من ميراثها منه ، فأبت فنكح عليه ثلاث نسوة وأصدقهن ألف دينار لكل امرأة منهن فأجاز ذلك عبد الملك بن مروان ، وقيل إن الذي أجازه معاوية بن أبي سفيان [1] .

وجه الدلالة : هذه الآثار المروية عن عدد من أصحاب النبي صلى الله عليه وسلم تدل على جواز النكاح في حال المرض وكان ذلك حسب دا يظهر كما يقول ابن حزم (بحضرة جميع الأحياء من الصحابة لا ينكر ذلك أحد)[2] .

المناقشة :

أما فيما يتعلق بما روي عن أصحاب انبي صلى الله عليه وسلم من آثار فقد تمت مناقشته فيما سبق وأما الاستدلال بقصة عبد الرحمن بن أم الحكم بأن الذي أجاز فعل عبد الرحجمن بن أم الحكم هو عبد الملك ابن مروان ، وعبد الملك تابعي وليس بصحابي ، وفتوى التابعي ليست بحجة ، يضاف إلى ذلك أن الرواية الواردة في مصنف بن أبي شيبة والتي نصت على أن الذي أجاز الحكم معاوية رضي الله عنه ليست صحيحة ؛ لأن عبد الرحمن بن أم الحكم إنما توفي في أول خلافة عبد الملك وذلك بعد وفاة معاوية [2] ، فكيف ينسب له رأي بعد وفاته [3] .

---

[1] اخرجه : المصنف عبد الرزاق ، باب الرجل يزوج وهو مريض ، ٢٤٢/٦ ، البيهقي ، معرفة السنن زالآثار ، باب مكاح المريض ، ٤٥٥/١٠ ، البهقي ، السنن الكبرى ، باب نكاح المريض ، ٦، ٢٧٦ ، الشافعي ، المسند ، باب ومن كتاب الوصايا .، ٣٧٧/١ ، الشافعي ، الام ، ١٠٩/٤ .

[2] ابن حزم ، المحلى ، ٢٦/١٠

[2] ابن حجر ، الاصابة في تمييز الصحابة ، ٧١/٣

[3] انظر : احمد بن حميد ، مرض الموت ، ص ٨٣

ج ـ واستدلوا كذلك بما روي عن نافع مولى ابن عمر قال: تزوج عبد الله بن أبى ربيعة بن المغيرة المخزومى بنت حفص بن المغيرة عمه وهو مريض لتشرك نساءه في الميراث [١] .

واستدلوا من جهة المعقول بالأدلة التالية :

أ ـ قالوا : إن الزواج من الحوائج الأصلية والمريض لا يمنع من صرف ماله في شراء حوائجه الأصلية كابتياعه طعامه ودواءه فلا يمنع من الزواج[٢].

المناقشة :

نوقش بأن هذا استدلال لا يتم لأن اعتبار النكاح من الحوائج الأصلية حينما يكون المريض محتاجا إليه ، أما عند عدم الحاجة إليه بل فعله المريض إضرارا بالورثة فلا يجوز ذلك ؛ لأنه لا يعتبر من الحوائج الأصلية حينئذ [٣] .

ب ـ قالوا : إن عقد الزواج عقد معاوضة كعقد البيع فكما يصح عقد البيع في الصحة والمرض كذلك عقد النكاح يصح في الصحة والمرض[٤].

المناقشة :

بأن هذا قياس مع الفارق لأن عقد البيع عقد معاوضة محضة حيث أن المريض يسلم العين ويأخذ ما يقابلها بخلاف عقد النكاح إذ المال يدفع فيه من جانب واحد وهو الزوج فافترقا [٥] .

---

(١) ابن حزم ، المحلى ، ١٠/ ٢٦
(٢) انظر :ابن حزم ، المحلى ، ١٠ / ٢٦
(٣) انظر :. احمد بن حميد ، مرض الموت ، ص ٨٣
(٤) انظر : انظر ابن قدامه ، المغني ، ١٩١/٩ .؛ الطحاوي ؛ مختصر خلاف العلماء ؛ ٣/٢
(٥) انظر : احمد بن حميد ، مرض الموت ، ص ٨٣

ج ـ قالوا : إن نكاح المريض صدر من أهله في محله بشرطه فيصح كحال الصحة [1] .

المناقشة :

نوفش بأن هذا الاستدلال غير مسلم به ؛ لأن توفر الشروط غير مسلم هنا، فان من شروط جواز النكاح عند المالكية ألا يكون أحد الزوجين مريضا غير محتاج إليه كما هو في محل النزاع [2] .

ثانيا : أدلة الفريق الثاني القائلين بان المريض والمريضة ومن في حكمهم من المشرفين على الهلاك لا يجوز لهما أن يتزوجا :

أ ـ استدلوا بالنهي عن إدخال وارث على الورثة في حال المرض المخوف ، فان المريض بزواجه قد أدخل على الورثة وارثا جديدا وفي ذلك مضارة لهم وإنقاص لحقوقهم ، قال الدسوقي (وإنما لم يمنع من وطء زوجته مع أن فيه إدخال واث وقد نهي عنه ؛ لان في النكاح إدخال وارث محقق وليس ينشأ عن كل وطء حمل) [3] .

المناقشة :

يمكن مناقشة دليل أصحاب هذا القول من وجهين :

١ ـ هذا الأصل الذي بنى عليه المالكية قولهم بعدم جواز نكاح المريض وهو النهي عن إدخال وارث على الورثة لم أعثر له على دليل من الكتاب والسنة فيما اطلعت عليه ، وإذا لم يثبت الأصل لم يبق للقول حجة .

---

(١) انظر : المصدر السابق .
(٢) انظر : احمد بن حميد ، مرض الموت ، ص ٨٣
(٣) انظر : الدسوقي ، حاشية الدسوقي على الشرح الكبير ، ٢/ ٢٧٦

٢ ـ أن مشاركة الزوج أو الزوجة للوارث إذا كان الزواج لحاجة إنما ثبتت تبعا لا قصدا ، حيث أن زواج المريض في هذه الحالة إنما جاز بسبب الحاجة ، إذ يفهم من كلمة (إدخال الوارث) انه لابد من وجود قصد الإدخال وذلك حين الزواج من غير حاجة ، فإذا ليوجد قصد إدخال الوارث كان مجرد دخول ومشاركة للورثة وليس إدخالا [١]. ويمكن أن يستأنس بالقاعدة الفقهية في ذلك (يثبت تبعا مالا يثبت استقلالا)[٢].

ب ـ قالوا (ولأنه عقدنكاح لاميراث فيه ، فكما منع أن يحرم بالطلاق وارثا بطل أن يريد بالنكاح مثله)[٣]

المناقشة :

يمكن أن يناقش هذا الدليل بالقياس بأنه قياس مع الفارق ، لأن المطلق في مرض الموت قصد قاصدا فاسد بهذا الطلاق وهو حرمان زوجه من الميراث فعوقب بنقيض قصده فترث حتى بعد انقضاء عدتها منه ما لم تتزوج أو ترتد بخلاف النكاح فالقصد منه تحقيق مصلحة كبرى وقضاء حاجة مهمة من الحوائج الأصلية فافترقا .

ثالثا : أدلة الفريق الثالث القائلين بان المريض والمريضة ومن في حكمهم من المشرفين على الهلاك لا يجوز لهما أن يتزوجا إلا إذا كانا محتاجين إليه :

ويمكن أن يستدل لأصحاب هذا القول بأن الأصل منع هذا النكاح لما فيه من مضارة إدخال وارث جديد على الورثة وهو منهي عنه ولكن إذا وجدت

---

[١] انظر : احمد بن حميد ، مرض الموت ، ص ٨٣
[٢] الندوي ، القواعد الفقهية ، ٢٥٨
[٣] النوادر والزيادات على مافي المدونه من غيرها من الأمهات ، ٥٥٩/٤

الحاجة الداعية لذلك فان هذه الحاجة تنزل منزلة الضرورة في حق الواحد من الناس [1] فيجوز حينئذ أن يتزوج المريض والمريضة تحقيقا لمصلحتهما ودفعا للمفسدة ، ولا ريب أن مصلحة المورث مقدمة على مصلحة الوارث في توفير احتياجاته .

المطلب الرابع :القول الراجح في هذه المسألة

من خلال ما سبق بيانه من أدلة ومنا قشات يترجح قول أصحاب القول الثالث القائلين بان المريض والمريضة ومن في حكمهم من المشرفين على الهلاك لا يجوز لهما أن يتزوجا إلا إذا كانا محتاجين إليه وذلك للأسباب الآتية:

١ ـ أن أدلة أصحاب القول الأول القائلين بالجواز قد تمت مناقشتها فلم يبق فيها بعد ذلك مستمسك لما ذهبوا إليه من الجواز المطلق ، لأن الجواز المطلق يصادمه المقاصد العامة للشريعة الإسلامية في منع الضرر ، حيث منع المريض المخوف من الطلاق البائن بقصد حرمان زوجه من الميراث لما فيه من الإضرار بها ، ولو أوقع الطلاق بهذا القصد فانه يعامل بنقيض قصده فتورث زوجه منه حتى لو كان موته بعد خروجه من عدتها ما لم ترتد أو تتزوج كما ذهب إلى ذلك جمع من الصحابة والتابعين وبه قال الحنفية والمالكية والشافعي في القديم والحنابلة[2] ، فكذلك الذي يتزوج من غير حاجة ولكن بقصد الإضرار

---

[1] احد الندوي ، القواعد الفقهية ، ص ٢٣٣.،احمد الزرقا ، شرح القواعد الفقهية ، ص٢٠٩
[2] انظر :ابن قدامه ، المغني ، ٩/ ١٩٤ ـ١٩٥ ؛ ابن الهمام ، فتح اقدير ، ١٥١/٣؛ السرخسي ، المبسوط ، ١٥٤/٦؛ الخرشي ؛ شرح الخرشي على مختصر خليل ، ١٨/٤؛النووي ، روضة الطالبن ،٧٢/٨ ، تكملة شرح المجموع ، ٢١٩/١٥ ؛ البهوتي ، كشاف القناع ، ٤٠٦/٤

بالورثة فينبغي أن يعامل بنقيض قصده قال ابن أبي زيد القيرواني (فكما منع أن يحرم بالطلاق وارثا ،بطل أن يريد بالنكاح مثله)[1].

وأما صحة عقد النكاح للحاجة فقد نص شيخ الإسلام ابن تيمية رحمه الله على صحة عقد نكاح المريض وعلى ارثها منه حيث سئل شيخ الإسلام ابن تيمية رحمه الله : في مريض تزوج في مرضه ، فهل يصح العقد ؟ فأجاب : نكاح المريض صحيح ، ترث المرأة في قول جماهير علماء المسلمين من الصحابة والتابعين ، ولا تستحق إلا مهر المثل ، لا تستحق الزيادة على ذلك بالاتفاق " [2] .

٢ ـ أن أدلة القول الثاني القائلين بالمنع مطلقا قد تمت مناقشتها بما لا يبقى معها حجة ، حيث إن الأصل الذي يستندون إليه في المنع مطلقا لم نقف على دليل يعضده ، وإذا م يثبت الدليل لم يبق بعد ذلك للقول مستمسك فيسقط .

٣ ـ إن القول الثالث الذي يرى جواز زواج المشرف على الهلاك للحاجة هو القول الوسط العدل ، الذي يساير المصلحة العامة للمكلفين ويوافق مقاصد الشارع الرئيسة من التشريع في جلب المصالح ودرء المفاسد لأن فيه محافظة على حقوق الجميع من المريض و الورثة فالمريض بعدم التحجير عليه في صرف ماله في قضاء حوائجه الأصلية من الزواج الذي هو محتاج إليه ليخفف عنه كثيرا من كربه ومشقته ومعاناته والورثة بمنع إلحاق الضرر بحقوقهم إذا لم يكن للزواج حاجة. وهذا القول هو الذي رجحه ابن رشد المالكي بعد أن ناقش أدلة

---

[1] النوادر والزيادات على مافي المدونه من غيرها من الأمهات ، ٥٥٩/٤

[2] ابن تيمية ، مجموع الفتاوى ، ٩٩/٣؛ ٤٦٦/٥

المانعين مطلقا بقوله (ورد جواز النكاح بإدخال وارث قياس مصلحي لا يجوز عند أكثر الفقهاء، وكونه يوجب مصالح لم يعتبرها الشرع إلا في جنس بعيد من الجنس الذي يرام فيه إثبات الحكم بالمصلحة، حتى أن قوما رأوا القول بهذا القول شرع زائد وإعمال هذا القياس يوهن ما في الشرع من التوقيف، وأنه لا تجوز الزيادة فيه كما لا يجوز النقصان.

والتوقف أيضا عن اعتبار المصالح تطرق للناس أن يتسرعوا لعدم السنن التي في ذلك الجنس إلى الظلم، فلنفوض أمثال هذه المصالح إلى العلماء بحكمة الشرائع الفضلاء الذين لا يتهمون بالحكم بها، وبخاصة إذا فهم من أهل ذلك الزمان أن في الاشتغال بظواهر الشرائع تطرقا إلى الظلم، ووجه عمل الفاضل العالم في ذلك أن ينظر إلى شواهد الحال، فإن دلت الدلائل على أنه قصد بالنكاح خيرا لا يمنع النكاح، وإن دلت على أنه قصد الإضرار بورثته منع من ذلك كما في أشياء كثيرة من الصنائع يعرض فيها للصناع الشيء وضده مما اكتسبوا من قوة مهنتهم إذ لا يمكن أن يحد في ذلك حد مؤقت صناعي، وهذا كثيرا ما يعرض في صناعة الطب وغيرها من الصنائع المختلفة) [1] . فابن رشد يشير إلى أهمية اعمال قاعدة سد الذرائع فهي من صلب إعمال المصالح، ويحتاج فيها العلماء إلى التوسط حذرا من الزيادة في الشرع ،وإسناد ذلك بحسب تعبير ابن رشد إلى الفضلاء، ضمانا لتحقيق مقاصد الشرع .

٤ ـ الأصل أنّ المرض لا ينافي أهليّة الحكم - أي ثبوت الحكم ووجوبه على الإطلاق - سواء كان من حقوق الله أو العباد ، ولا أهليّة العبادة - أي التّصرفات المتعلقة بالحكم - إذ لا خلل في الذمّة والعقل اللذين هما مناط الأحكام ، ولهذا صحّ نكاح المريض عند حاجته وكذلك طلاقه

---

[1] بداية المجتهد ، ٢ / ٣٥

وإسلامه ، وانعقدت تصرفاته كالبيع والشّراء وغير ذلك ، إلا أنه لمّا كان فيه نوع من العجز شرعت العبادات فيه على حسب القدرة الممكنة، وأخّر ما لا قدرة عليه أو ما فيه حرج .

الخاتمة وأهم النتائج

الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات ، وبفضله تحسن الخاتمات ، وبجوده ومنته تعظم المكرمات ، والصلاة والسلام على إمام الهدى نبينا محمد وعلى آله وصحبه والتابعين لهم بإحسان إلى يوم الدين ...

أما بعد :

فمن خلال ما سبق عرضه وبيانه في مسألة حكم نكاح المشرف على الهلاك توصلنا إلى النتائج الآتية :

١- المشرفون على الهلاك هم الذين تعتريهم عوارض مختلفة تنبؤ عن قرب موتهم عادة ،وهذه العوارض كانت محل اهتمام الفقهاء وبحثهم واجتهاداتهم ، فالذي قرب أجله له أحكام خاصة تضبط بعض تصرفاته كتبرعه ونكاحه وغير ذلك ، وأظهر هؤلاء المشرفين على الهلاك والذين كانوا بمثابة الأصل لبحث الفقهاء المريض مرض الموت وألحق به غيره من المشرفين على الهلاك .

٢- الأمراض التي تصيب الإنسان ليست على درجة واحدة من الخطورة على حياة المكلف ، ولذلك فإن أثرها على تصرفاته ليس على درجة واحدة كذلك ، فالأمراض الخطيرة التي تؤدي غالبا إلى الموت هي التي تسمى الأمراض المخوفة وما عداها ليست كذلك .

٣- يشترط لتحقق مرض الموت المخوف أن يتوافر فيه وصفان :

الوصف الأول : أن يكون مخوفا ، أي يغلب الهلاك منه عادةً أو يكثر .

الوصف الثاني : أن يتّصل المرض بالموت ، سواء وقع الموت بسببه أم بسبب آخر خارجيٌ عن المرض كقتل أو غرق أو حريق أو تصادم أو غير ذلك .

٤- الأمراض المزمنة أو الممتدّة لا تعد مرض الموت ، إلا إذا تغيّر حال المريض واشتدّ وخيف منه الهلاك ، فيكون حال التّغير مرض الموت إن اتصل بالموت .

٥- ألحق جمهور الفقهاء بالمريض مرض الموت في الحكم حالات مختلفة وعديدةً ليس فيها مرض أو اعتلال صحّة مطلقاً ، وهذه الحالات هي :

أ - إذا قدّم للقتل ، سواء أكان قصاصاً أو غيره .

ب - راكب السفينة اذا اضطربت وأوشكت على الغرق وبعضهم قيد ذلك بمن بقي معلقا على لوح خشب بعد غرق السفينة .

ج - من كان بين الصفين حين التحم قتال بين فريقين متكافئين أوقريبي التكافؤ .

د - من وقع في أسر قوم عادتهم قتل الأسرى .

هـ - المرأة الحامل إذا ضربها المخاض .

٦- إذا طعن الورثة مثلاً في تصرفات مورّثهم بدعوى صدورها عنه في مرض موته بما يمس حقوقهم وادّعى المنتفع أنّ هذه التّصرفات وقعت من مورّثهم في صحّته ، يفرّق بين حالات ثلاثٍ :

- إذا خلت دعوى كل منهما عن البيّنة .

- وهي ما إذا اقترنت دعوى كل منهما بالبيّنة .

- وهي ما إذا اقترنت دعوى أحدهما بالبيّنة دون الآخر ، وفي هذه الحالة لا خلاف بين الفقهاء في تقديم قول المدّعي صاحب البيّنة على قول الآخر .

٧ ـ اختلف الفقهاء رحمهم الله في حكم نكاح المشرف على الهلاك إلى ثلاثة أقوال :

أ ـ حيث ذهب الحنفيّة والشّافعيّة والحنابلة إلى أنّ حكم الزّواج في حال مرض الموت والصّحّة سواء ، من حيث صحّة العقد وتوريث كلّ واحد من الزّوجين صاحبه .

ب ـ وذهب المالكية في المشهور عنهم إلى أن المريض والمريضة لا يجوز لهما أن يتزوجا ، حتى ولو أذن الوارث لاحتمال موت الآذن أو صيرورته غير وارث .

جـ - وذهب المالكية في قول آخر عندهم إلى أن المريض والمريضة لا يجوز لكل واحد منهما أن يتزوج إلا إذا احتاج إليه، حتى ولو أذن الوارث لاحتمال موته وصيرورته غير وارث .

٨ـ وسبب اختلاف الفقهاء في هذه المسألة : تردد النكاح بين البيع وبين الهبة، وذلك أنه لا تجوز هبة المريض إلا من الثلث ويجوز بيعه ولاختلافهم أيضا سبب آخر، وهو هل يتهم على إضرار الورثة بإدخال وارث زائد أو لا يتهم؟ .

٩- يترجح قول أصحاب القول الثالث القائلين بان المريض والمريضة ومن في حكمهم من المشرفين على الهلاك لا يجوز لهما أن يتزوجا إلا إذا كانا محتاجين إليه .

١٠- بعد هذا البحث يترجح القول بجواز زواج المحكوم عليه بالقصاص في الطائف لأنه محتاج إليه حاجة أصلية فهو عزب وقصد من هذا الزواج الولد الصالح الذي يدعو له مع انتفاء شبهة الإضرار بالورثة خاصة مع موافقة الزوجة وتوفر كافة الأركان والشروط الشرعية لإتمام عقد الزواج .

١١- اظهر هذا البحث كذلك أن ما ورد في مقال الكاتب الذي عرضت لجزء منه في مقدمة هذا البحث فيه كثير من المغالطات والتجني على الفقه الإسلامي بهذا الحكم الواحد الذي يستهجن فيه ما ذهب إليه جمهور أهل العلم في هذه المسألة خاصة عندما قال الكاتب (وما تم في عنبر القتل بزفاف محكوم عليه بالقصاص لا يعتبر شرعياً بل هو من الناحية الفقهية -في رأيي- زواج باطل وسابقة لم تحصل في تاريخنا الإسلامي) ثم دعواه بعد ذلك بطلان كافة تصرفات المريض بمرض مخوف عندما قال الكاتب (ففي حالة المرض المُخوف أقر الفقهاء ببطلان تصرفاته) مع أن جميع الفقهاء متفقون على نفاذ تصرفه في ثلث ماله وكذلك الجمهور على صحة نكاحه كما بينت من خلال هذا البحث ، وأما تساؤله عن مصير الولد الذي سيولد وكيف سيواجه المجتمع فأقول وهل عدنا إلى مقولة أهل الجاهلية بقتل الأولاد خشية الفقر فنهاهم الله عن ذلك بقوله (ولا تقتلوا أولادكم خشية إملاق نحن نرزقهم وإياكم) [1] فالله تكفل برزق جميع خلقه (وما من دابة في

---

[1] سورة الاسراء ، آية رقم ، (٣١)

الأرض إلا على الله رزقها)[1] وأما قوله بأن السجن أصبح مكانا للترفيه بالسماح بمثل هذا الزواج ، فيرد بأن السجن كما أنه عقوبة صارمة تقيد حرية السجين وتعزله عن مجتمعه فهو كذلك دار توجيه وتربية وتهذيب وإصلاح إذا أحسن استثماره ، ثم من أفقد هذا السجين إنسانيته بل هو إنسان أخطأ ولقي عقوبة جريمته فلا نكون عونا للشيطان عليه .

(1) سورة هود ، آية رقم ، (٦)

ثبت المصادر والمراجع

القرآن الكريم

أحكام القرآن .

محمد بن عبد الله العربي . تحقيق : علي محمد البجاوي . الطبعة الأولى. مصر : دار إحياء الكتب العربية ١٣٧٦هـ - ١٩٥٧م .

إحياء علوم الدين

محمد بن محمد الغزالي أبو حامد، الطبعة الأولى ، بيروت : دار المعرفة.

الأشباه والنظائر

زين الدين بن نجيم، الطبعة (بدون) ، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٤٠٠هـ

الإصابة في تمييز الصحابة

أحمد بن حجر العسقلاني . الطبعة الأولى ، بيروت : دار العلوم الحديثة.

أعلام الموقعين عند رب العالمين

محمد بن أبي بكر (ابن القيم)، راجعه : طه عبد الرؤوف ، بيروت : دار الجيل .

الإحسان بترتيب صحيح ابن حبان

ابن حبان ، محمد البستي، الطبعة الأولى ، ترتيب على الفارسي، بيروت : دار الكتب، ١٤٠٧هـ - ١٩٨٧م .

الإقناع في فقه الإمام أحمد

الحجاوي، شرف الدين بن موسى ، الرياض ، مكتبة الرياض الحديثة .

الأم

محمد بن إدريس الشافعي، الطبعة (بدون) القاهرة، دار الشعب، ١٣٨٨هـ.

الإنصاف في معرفة الراجح من الخلاف على مذهب الإمام أحمد

المرداوي، علي بن سليمان، الطبعة الثانية، تحقيق : محمد الفقي، بيروت : دار إحياء التراث العربي، ١٤٠٦هـ - ١٩٨٦م .

بدائع الصنائع

علاء الدين الكاساني، الطبعة الثانية، بيروت، دار الكتب العلمية، ١٤٠٦هـ - ١٩٨٦م .

بداية المجتهد ونهاية المقتصد

ابن رشد، محمد بن أحمد ، الطبعة (بدون) ، بيروت : دار الفكر .

البهجة في شرح التحفة

أبو الحسن علي بن عبد السلام التسولي، الطبعة : الأوفست، التاريخ : بدون، بيروت ، دار الفكر .

التاج والإكليل لمختصر خليل

محمد بن يوسف المواق، الطبعة الثانية، بيروت : دار الفكر ، ١٣٩٨هـ - ١٩٧٨م .

تبين الحقائق

الزيلعي، عثمان بن علي، الطبعة (بدون) باكستان : المكتبة الإمدادية، التاريخ، (بدون) .

تحفة المحتاج بهامش حواشي الشرواني والعبادي

الهيثمي، أحمد بن حجر، الطبعة (بدون) ، بيروت : دار الفكر .

تحرير ألفاظ التنبيه

محيي الدين يحيى بن شرف النووي، تحقيق عبد الغني الدقر . الطبعة الأولى، بيرة ت : دار القلم، ١٤٠٨هـ ١٩٨٨م .

التعريفات

الشريف محمد بن علي الجرجاني، الطبعة الأولى، بيروت، دار الكتب العلمية ١٤٠٣- ١٤٠٤هـ .

تكملة المجموع شرح المهذب

محمد نجيب المطيعي . الطبعة (بدون) ، مصر : مطبعة الإمام، الناشر زكريا علي يوسف .

التلخيص الحبير

أحمد بن حجر، الطبعة (بدون)، المدينة : الناشر (بدون) ، ١٣٨٤هـ

الجامع الصحيح

محمد بن إسماعيل البخاري، عناية : محيي الدين الخطيب، الطبعة (الأولى) القاهرة، المكتبة السلفية، ١٤٠٠هـ .

جامع الفصولين

محمود بن إسماعيل ابن قاضي سماوة ، الطبعة الأولى ، مصر : المطبعة الأزهرية ، ١٣٠٠هـ .

حاشية الدسوقي على الشرح الكبير

الدسوقي ، شمس الدين محمد عرفة الدسوقي، الطبعة (بدون) ، بيروت : دار الفكر، التاريخ (بدون) .

حاشية رد المحتار على الدر المختار شرح تنوير الأبصار

بن عابدين، محمد أمين .. الطبعة الثانية ، بيروت : دار الفكر ، ١٣٩٩هـ .

حاشيتا قليوبي وعميرة على شرح جلال الدين المحلي على منهاج الطالبين

قليوبي، شهاب الدين، الطبعة (بدون) ، مصر : دار إحياء الكتب العربية، التاريخ (بدون) .

الحجة على أهل المدينة

محمد بن الحسن الشيباني، تعليق : محمد حسن الكيلاني الطبعة : بدون، الهند : مطبعة المعارف الشرقية ، ١٣٨٥هـ .

الدر المختار شرح تنوير الأبصار مطبوع مع حاشية رد المحتار

الحصكفي، محمد علاء الدين بن علي بن محمد ، الطبعة (بدون) ، بيروت: دار الفكر، التاريخ (بدون) .

الروض المربع شرح زاد المستنقع

منصور بن يونس البهوتي .. الطبعة (بدون) ، بيروت : علم الفكر، التاريخ (بدون) .

روضة الطالبين

محيي الدين يحيي بن شرف النووي، الطبعة (بدون) ، بيروت : المكتب الإسلامي، التاريخ (بدون) .

السنن الكبرى

البيهقي ، أحمد بن حسين بن علي، الطبعة (بدون) ، بيروت : دار المعرفة، التاريخ (بدون) .

السنن

سعيد بن منصور، تحقيق : حبيب الرحمن الأعظمي، الطبعة الأولى ، بيروت : دار الكتب العلمية ، ١٤٠٥هـ - ١٩٨٥م .

شرح الخرشي على مختصر خليل

أبو عبد الله محمد الخرشي ، الطبعة : (بدون) طبعة بالأوفست، بيروت : دار صادر .

شرح الزرقاني على مختصر خليل

عبد الباقي الزرقاني، الطبعة (بدون) مصر : المطبعة الكبرى، التاريخ (بدون) .

الشرح الصغير بهامش بلغة السالك لأقرب المسالك

الصاوي، الطبعة الأخيرة، مصر : مكتبة ومطبعة مصطفى الحلبي، ١٣٧٢هـ - ١٩٥٢م .

شرح القواعد الفقهية

أحمد الزرقاء، الطبعة الأولى ، بيروت : دار الغرب الإسلامي، ١٤٠٣هـ - ١٩٨٣م .

شرح منتهى الإرادات المسمى : دقائق أولي النهي، لشرح المنتهى

البهوتي، منصور بن يونس بن إدريس، الطبعة (بدون) ، بيروت : دار الفكر، التاريخ (بدون) .

صحيح مسلم

مسلم بن الحجاج القشيري، تحقيق : محمد فؤاد عبد الباقي، الطبعة (بدون)، مصر : مطبعة دار إحياء الكتب العربية ، التاريخ (بدون) .

صحيفة الوطن

العدد : ٢٥٩١ السبت ١٤٢٨/١٠/٢٣هـ - ٣ نوفمبر ٢٠٠٧م .

صحيفة القبس الكويتية

الكويت : العدد رقم ١٢٣٦٤ ، الجمعة ١٤٢٨/٤/٢٢هـ .

صحيفة عكاظ

العدد : ٢٣٤٠ الثلاثاء ١٤٢٨/١١/٣هـ - ١٣ نوفمبر ٢٠٠٧م .

عقد الجواهر الثمينة في مذهب عالم المدينة

جلال عبد الله ابن شاس ، تحقيق : د. محمد أبو الأجفان وعبد الحفيظ منصور، الطبعة الأولى ، بيروت ، دار الغرب الإسلامي، ١٤١٥هـ - ١٩٩٥م.

العقود الدرية في تنقيح الفتاوي الحامدية

محمد أمين بن عابدين ، الطبعة (بدون) ، القاهرة، المطبعة الميمنية، ١٣١٠هـ .

الفتاوي البزازية بهامش الفتاوي الهندية

الشيخ نظام وآخرون، الطبعة الرابعة، بيروت : دار إحياء التراث الإسلامي، التاريخ (بدون) .

فتح العلي المالك (فتاوي عليش)

محمد أحمد عليش ، الطبعة (بدون) ، القاهرة، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، ١٣٧٨هـ - ١٩٥٨م .

فتح القدير

كمال الدين محمد، الطبعة (بدون) ، بيروت : دار إحياء التراث العربي .

الفروع

شمس الدين محمد بن مفلح، مراجعة : عبد اللطيف السبكي، الطبعة الثانية، ١٣٧٩هـ - ١٩٦٠م .

القاموس المحيط

محمد بن يعقوب الفيروزآبادي، الطبعة الثانية، مصر ، الطبعة الحسنية، ١٣٤٤هـ .

القواعد الفقهية المستخرجة من كتاب أعلام الموقعين

عبد المجيد الجزائري، الطبعة الأولى ، الدمام : دار القلم ، ١٤٢١هـ .

الكافي في فقه الإمام أحمد

موفق الدين عبد الله أحمد بن قدامة، الطبعة الأولى، دمشق ، المكتب الإسلامي، ١٣٨٢هـ - ١٩٦٣م .

كشاف القناع عن متن الإقناع

منصور البهوتي، ط (بدون) ، بيروت : عالم الكتب، ١٤٠٣هـ - ١٩٨٣م .

كشف الأسرار عن أصول البزدوي

علاء الدين عبد العزيز بخاري، بيروت، دار الكتاب العربي، ١٣٩٤هـ ١٩٧٤م .

لسان العرب

محمد بن مكرم بن منظور ، ط (بدون) ، بيروت : دار صادر ، ١٣٧٤هـ - ١٩٥٥م .

المبدع في شرح المقنع

أبو إسحاق شمس الدين محمد بن مفلح، الطبعة (بدون) ، دمشق : المكتب الإسيلامي، ١٤٠٠هـ - ١٩٨٠م .

المبسوط

محمد السرخسي، الطبعة (بدون) ، بيروت : دار المعرفة ١٤٠٦هـ - ١٩٨٦م .

مجلة الأحكام العدلية

مطبوع مع شرح المجلة للأتاسي ، حمص : مطبعة حمص ، ، ١٣٤٩هـ .

مجمع الزوائد ومنبع الفوائد

علي الهيثمي ، الطبعة (بدون) ، بيروت : مؤسسة المعارف، ١٤٠٦هـ - ١٩٨٧م .

مجموع فتاوى شيخ الإسلام بن تيمية

أحمد بن عبد الحليم بن تيمية، جمع : عبد الرحمن بن قاسم وابنه محمد، القاهرة، إدارة المساحة العسكرية، ١٤٠٤هـ .

مجمع الزوائد ومنبع الفوائد

علي الهيثمي ، الطبعة (بدون) ، بيروت : مؤسسة المعارف، ١٤٠٦هـ - ١٩٨٧م .

محاضرات في عقد الزواج وآثاره

محمد أبو زهرة، الطبعة (بدون) ، مصر : دار الفكر العربي، التاريخ (بدون).

المدونة

عبد السلام بن سعيد التنوخي المشهور بسحنون ، الطبعة (بدون) بيروت، دار الفكر ، التاريخ (بدون) .

مراتب الإجماع

ابن حزم، علي بن أحمد، الطبعة (بدون) بيروت : دار الكتب العلمية المستدرك على الصحيحين، محمد بن عبد الله الحاكم، بيروت : دار المعرفة، التاريخ (بدون) .

مرض الموت وأثره في التصرفات

أحمد بن عبد الله بن حميد، رسالة ماجستير، مكة : جامعة أم القرى، ١٣٧٠هـ - ١٣٩٨م .

المسند

محمد بن إدريس الشافعي ، الطبعة الثانية، بيروت : دار الكتب العلمية، ١٣٧٠هـ - ١٩٥٠م .

المصباح المنير

أحمد الفيومي، الطبعة (بدون) ، بيروت : مكتبة لبنان ، ١٩٨٧م .

المصنف في الأحاديث والآثار

عبد الله بن أبين شيبه، تحقيق عامر العمري وآخرون، بومباي : الدار السلفية، ١٣٩٠هـ .

المصنف

عبد الرزاق الصنعاني، تحقيق : حبيب الرحمن الأعظمي، بيروت : المكتب الإسلامي، ١٤٠٣هـ - ١٩٨٣م .

المطلع على أبواب المقنع

شمس الدين محمد بن أبي الفتح البعلي ، الطبعة الأولى ، بيروت : المكتب الإسلامي، ١٣٨٥هـ - ١٩٦٥م .

المعجم الأوسط

سليمان الطبراني، الطبعة (بدون) ، بيروت : دار الكتب العلمية .

معجم مقاييس اللغة

ابن فارس، أحمد بن زكريا، الطبعة (بدون) بيروت : دار الفكر، ١٣٩٩هـ - ١٩٧٩م .

معرفة السنن والآثار

أحمد بن حسين البيهقي، تحقيق : كسروي حسن ، الطبعة الأولى ، ١٤١٢هـ - ١٩٩١م .

المغني

عبد الله بن أحمد بن قدامة ، تحقيق : عبد الله التركي وعبد الفتاح الحلو، الطبعة الأولى ، القاهرة : دار هجر للطباعة ، ١٤٠٦هـ .

مغني المحتاج

محمد الخطيب الشربيني، الطبعة (بدون) ، بيروت : دار إحياء التراث ..

المهذب في فقه الإمام الشافعي

إبراهيم بن علي الشيرازي ، تحقيق : محمد الزحيلي، الطبعة الأولى، بيروت : دار القلم، ١٤١٢هـ .

مواهب الجليل

محمد الحطاب، الطبعة الثانية، بيروت : دار الفكر ، ١٣٩٨هـ - ١٩٧٨م .

الموسوعة الفقهية

وزارة الأوقاف والشئون الإسلامية الكويتية ، الطبعة الثالثة ، ١٤٠٥هـ - ١٩٨٤م .

نهاية المحتاج إلى شرح المنهاج

محمد بن أبي العباس الرملي ، الطبعة (بدون) ، بيروت : دار الفكر، ١٤٠٤هـ - ١٩٨٤م .

النوادر والزيادات على ما في المدونة من غيرها من الأمهات

أبو محمد عبد الله بن عبد الرحمن أبي زيد القيرواني، تحقيق : د. محمد حجي ، الطبعة الأولى، بيروت : دار الغرب الإسلامي .

أبو محمد عبد الله بن عبد الرحمن أبي زيد القيرواني، تحقيق : د. محمد حجي ، الطبعة الأولى ، بيروت ، دار الغرب الإسلامي .

مختصر اختلاف العلماء

أحمد الجصاص ، تحقيق : عبد الله نذير، الطبعة الأولى، بيروت : دار البشائر الإسلامية، ١٤١٦هـ .

المحلي

علي بن أحمد بن حزم ، الطبعة (بدون) ، بيروت : دار الفكر .



مصطلحات الموسيقى العربية
بين الشكل والمضمون

د. أحمد يوسف محمد علي (*)

المقدمة :

يتوفر لدى الموسيقى العربية مخزون كبير من الألفاظ والمصطلحات التى تعبر عن هذا الفن فى أدق تفاصيله ، سواء من ناحية المعنى أو الإستخدام ، والتى يمكن إرجاعها ، من حيث المنشأ اللغوى ، إلى عدة روافد : "معربة ، مترجمة ، مخترعة" ، وكلها من استنباط الموسيقيين على مدار العصور الموسيقية المختلفة ؛ وتختلف هذه المصطلحات من حيث دقتها إلى ماهو معبر عن المعنى المقصود ، ومنها ماهو غير ذلك ، وقد تتفاوت المصطلحات المعبرة عن المعنى فى الدقة والمناسبة من مفسر لآخر ، أو من عصر لآخر، أو من مكان لآخر .

ومعروف لدينا أن هناك مصطلحاتٍ كثيرة قد انتقلت بالتواتر الشفهى بين الأجيال ، وربما دون شرح أو تفسير ، ومنها مانُقل خطأ - وللأسف - دون تصحيح ؛ فجاءتنا على أنها بديهيّات ، لاتقبل المناقشة . وأيضا ، ماسُجل فى الكتب الموسيقية مابين مراجع ومخطوطات ، ولم يتعرض معظم الكتاب ، بشكل متعمد ، للحد من ظاهرة تعدد تفسير المصطلح الموسيقى الواحد ، عند أكثر من شارح ، وكلهم إما أستاذ كبير أو مبدع ، باستثناء بعض المحاولات الجادة .

(*) مدرس بقسم علوم الموسيقى ، المعهد العالي للموسيقى العربية ، أكاديمية الفنون

وهذا ، فى رأى الباحث ، تعارض مع تعريفنا للموسيقى كعلم ، وظاهرة سلبية ، يستوجب دراستها بشكل علمى ، على أساس منهجي وموضوعى ، قابل للمناقشة ، وبعيد عن الذاتية ، ويخضع لتقييم وتقويم ، يسهل معه وبه إرساء أساس نظرى لقواعد الموسيقى العربية ، كما فى الموسيقى الأوروبية ، التى أقرت وأكدت نظرياتها فى كافة فروعها ، منذ أزمان بعيدة .

وبما أن المصطلح يجب أن يكون واضحاً ودقيقاً ومكتملاً لجوانب المعنى المراد تصوره ، أو تفسيره ؛ واضحاً فى معانيه ، ودقيقاً فى ألفاظه ، ومكتملاً فى كل الأساسيات المطلوب إثباتها فى هذا المصطلح ، وبما أن الموسيقى كعلم - شأنها شأن العلوم الأخرى كالرياضيات والفيزياء - تخضع لقواعد المنهج العلمى فى معطياته ، وأدواته ووسائله ، ونتائجه ؛ " لأن تلك العلوم تبلغ من دقة النتائج مالايتركها نهباً للآراء والظنون" (زكى نجيب محمود ، ١٩٩٩ ، ص ١٦٦) ؛ لذا فإنه قد يكون من الصائب ، فى تصور الباحث ، عرض مصطلحات الموسيقى العربية ، بتناول عدة نماذج منها ، للنظر فى مدى إنطباق شروط المصطلح العلمى على تلك النماذج ؛ وذلك لملاحظتها وفرزها، وتحديد مواصفات كل مصطلح ، ودرجة دقته فى التعبير عن المعنى الموسيقى المقصود .

والموسيقى ، لاندرى لسوء الحظ أو حسنه ، متعددة الجوانب ، متشابكة ، ومرتبطة بعلوم أخرى ، كالفيزياء والرياضيات واللغة والشعر والعروض وعلم الفلك ، وغيرها ، وذات روافد مختلفة ، تاريخية ، وعرقية ، وحضارية؛ مما يجعل الأمر فى غاية الصعوبة من الإلمام بتفاصيل كل هذه العلاقات ، وساعد على ذلك أن كبار الموسيقيين على مدار التاريخ ، أدخلوا إلى الموسيقى مصطلحات خاصة بتلك العلوم ، دونما تفسير ، للإستعانة بهذا المصطلح أو ذاك، ويرجع ذلك إلى طبيعة العالِم الموسوعى (آنذاك) ؛ فهو الموسيقى والطبيب والمترجم والفلكى ، وغير ذلك مما برعوا فيه .

والأمر الثانى ، وأرجو المعذرة ، هو أن الحوار والنقاش بين قطاع كبير من الموسيقيين ، حتى بعض المتخصصين ، فى شرح أو تفسير مايختلفون فيه من حقائق موسيقية علمية هامة ؛ يخرج فى أحيان كثيرة عن المسار المتبع فى أساسيات المنهج العلمى ، أو حتى أبجديات النقاش ، ويتحول العلم إلى آراء ، ووجهات نظر خاصة ، تنتهى بغلبة رأى قوى البنْية لاقوى البيِّنة ، والأعلى صوتاً ، لا الأعلى تصويتاً ؛ وبذلك لايوجد ، من البداية ، خط فارق لتحديد ماهو قابل لوجهات النظر والرؤى المختلفة ، العائدة إلى التباين بين الطبائع البشرية المختلفة ، وبين مايحسمه ، وبكل دقة ، القياس والتجربة والإستدلال ، وكل أدوات المنهج العلمى المتعددة ؛ فيتساوى عرض رؤى إنطباعية إحتمالية، مع موضوعات قابلة للفحص والتشخيص ، وتخضع لإختبارات معملية ، وتتحول أدوات المنهج من تجريب وإستبيان إلى إحساس ذاتى إنطباعى من هذا الباحث أو ذاك ؛ مثل هذا النقاش الذى دار على صفحات إحدى المجلات المتخصصة فى الموسيقى ، حول الإختلاف فى تفسير مصطلح "شد عربان" أو "شط عربان " أو "شت عربان " ، أو "شطر عربان" [كذا]، فهل هى "شد" بمعنى التصوير ، أم هى "شط" وتحريفها "شت" ؟ ، وماهو أصل كلمة "عربان" ، وحقيقة نسبتها إما إلى "العرباء" أم "العربون" ؟ ، وفى النهاية قرر أحد المتناقشين أن يرمى بإحدى التسميات عرض الحائط (حافظ ، مجلة الموسيقى، عدد ١١ ،١٩٣٥ ، ص١٨).

لهذا كله نجد أن عدة تصانيف للمصطلح الموسيقى لم يتناولها الموسيقيون فقط ، فهناك بعض الموسوعات قد أوردت ، ضمن محتوياتها فى اللغة والفقه والشعر والتاريخ ، بعض المصطلحات الموسيقى ، وفسرتها بمعناها العام والدارج ، مثل : "مفاتيح العلوم " للخوارزمى ، و "رسائل إخوان الصفا" ، وهناك أيضاً مؤلفات تناولت المصطلح الموسيقى ، بالشرح والتفسير ، من جانب المتخصصين ، وتم عرضها فى شكل قاموس أو معجم ، مثل "المعجم

الموسيقى الكبير" لغطاس عبدالملك خشبة ، و "قاموس الموسيقى العربية" لحسين محفوظ، و"معجم الموسيقى الأندلسية" لعبدالعزيز عبدالجليل ، وغيرها، وهناك مصطلحات موسيقية وردت ضمن كتاب موسيقى عام ، وجاءت على شكل جدول مرفق ، أو شرح لبعضها ، كما فى كتاب " تذوق الموسيقى العربية " لمحمود كامل ، و" القواعد الفنية فى الموسيقى الشرقية والغربية " لسامى الشوا، و "الدليل الموسيقى العام" لتوفيق الصباغ ، أو عرض لبعضها مُذيلاً فى آخر الكتاب ، فى حدود سطرين لا أكثر لكل مصطلح ، كما فى " الموسيقى النظرية " لمحمود أحمد الحفنى ، و " السبعة الكبار" لڤيكتور سحاب، وهى كتب لم تكن مخصصة من الأساس لتوثيق المصطلح ؛ فتوزع مجهودهم على أبواب الكتاب المختلفة ، والتى تعرض وجهة نظرهم الأساسية للموضوع الذى وُضع المصنف من أجله ، دون التعرض للمصطلح الموسيقى.

ويلاحظ تعدد مصادر ثقافات كل من كتب فى الموسيقى ، مابين موسيقى (سامى الشوا ، الحفنى ، محمد صلاح الدين ، وغيرهم) ، وأديب (أحمد تيمور ، يحيى حقى) ، ولُغوى (على الجارم) ، وچيولوچى (يوسف شوقى) ، وسياسى (أحمد عبدالمجيد) ، وفيلسوف (فؤاد زكريا) ، ومؤرخ (ڤيكتور سحاب) ، ومهندس (غطاس عبدالملك خشبة) ، وصحفى (محمود عوض) وغيرهم ، ذلك أن الموسيقى متعددة الرؤى والتوجهات ، فهى علم فى حال تناولها بأرقام ورموز ، وهى فن فى حال ممارستها عزفاً ، وغناءً ، وتلحيناً ، وهى فلسفة عند تناولها بشكل إستاطيقى (التذوق الجمالى) .

من هنا جاءت صعوبة إستخدام المصطلح فى الموسيقى العربية ، فى علم لازال يحوم حوله بغض الغموض واللبس ، وفى فن يختلف فى تفسيره وتذوقه أكثر من شارح ومحقق ، وفى فلسفة تتجاذبها ألفاظ مطاطية ، تحوى المعنى وربما ضده .

ونقول : "مصطلحات الموسيقى العربية" فقط ، دون الغربية ، لأن الأخيرة تخلصت - تقريباً - من المصطلحات الموسيقية القديمة ، والتى كانت مرتبطة بأساليب وتقاليد معينة ، لاوجود لها الآن ، مثل "البعد الشيطانى" Devil`s interval"، للإشارة إلى مسافة الرابعة الزائدة، أو الخامسة الناقصة، المحظور غناؤها فى الترتيل الجريجورى ، إعتقاداً بدخول الشيطان إلى الكنيسة أثناء غناء هذه المسافة (عكاشة ، ١٩٧٨، ٦٤)، ومصطلح "آكابيلا A cappella"، والذى يشير إلى مكان بعينه فى الكنيسة، لايسمح فيه بدخول الآلات الموسيقية لقدسيته ، ويعنى الغناء الجماعى الكورالى بالأسلوب الكنسى ، بدون مصاحبة آلية (السيسى ، ١٩٨١ ، ص٢١٠) .

والبحث في هذا المجال ليس فقط باتباع الطرق المعجمية ، لكن أيضاً يالإستفادة من المبادىء المصطلحية، أولاً ، ثم النظر في صلاحية المصطلحات الموجودة المستخدمة حاليا ، بهدف الوصول ، ثانياً ، إلى شكل لغوى دقيق ، متضمناً جوانبه العلمية الجامعة .

وثالثا، فإن دقة المصطلح تجعله محدد الجوانب، واضح المعنى، ثابت الأركان، غير قابل للتأويل أو التحوير، إذ أن كافة مصطلحات الموسيقى العربية تعنى أكثر من تفسير، فعلى سبيل المثال نجد مصطلحات : " الشعار، المستعار، الطرز الجديد ، السماعى الدارج، والسربند ، واليورك السماعي، والظرافات ، والمحجر ، والمدور " وغيرها ، وكلها تأتى على أكثر من شكل، ذلك أن مصطلحاتها لاتحدد كينونتها بدقة، وبالتالى هى فاقدة لتحديد هيكلها اللغوى والرياضى والمنطقى، ومن ثم عناصرها الموسيقية .

والباحث يؤكد أنه ليس ضد أو مختلف مع المعنى الموسيقى لأى مصطلح يرد فى البحث، ولا نقده، أو اكتشاف أخطاء الآخرين ، لسببين، الأول : احترام كل المحاولات السابقة ، والتقدير الكامل لريادتهم فى هذا المجال ، فكل ما يأتى بعدهم هو تكملة أو إيضاح، وثانيا ، لأن مشكلة البحث هنا هى

عدم تجانس المصطلح لغوياً مع المعنى الموسيقى المقصود، دون النظر والتعرض للمفاهيم الموسيقية نفسها ؛ وهنا يرى الباحث مناسبة، لتوضيح سبب تحديد مشكلة البحث هذه . لأن المصطلحات فى العلوم والمجالات الأخرى تنبيء بما فى جوهرها ، وتشير إلى معنى الكلمة ، دون أى لبس أو غموض ، ففى الرياضيات مثلا ، إذا أردنا أن نصف ونعرّف المثلث ، نقول : "شكل مستوٍ تحدده ثلاثة مستقيمات" ، فالمعنى يفصح عن المادة اللغوية للكلمة ، على عكس مصطلحات الموسيقى العربية بلغتها المتداولة ، والتى لاتعبر عن المضمون الموسيقى ؛ فإذا طرحنا أحد المصطلحات الموسيقية على مجموعة من الحاضرين ، على إختلاف ثقافتهم ، وسألناهم عما يعنيه هذا المصطلح ، لكانت إجاباتهم مختلفة حسب أيدلوچية كل منهم ، فإن قلنا ، مثلاً : "سوزدل آرا " ، وهى كلمة فارسية بمعنى " نار المحبوب" ، فماذا تعنى "نار المحبوب" تلك ؟ مقاماً ؟ إيقاعاً ؟ نغمةً ؟ ، صحيح أننا عرفنا - من خلال السلف وكتبهم - أنه مقام شاهناز مصور علي العشيران ، وليس بالكلمة أية إشارة منطقية أو علاقة رياضية ، تعبر عن هذا المقام المقصود ؛ لكان جواب الحاضرين قاصراً على رؤى شعرية عن الغزل ونار العشق ولوعة الحب ، وغيرها من هذا القبيل ؛ ومثلا :"إيقاع العويص" الحاوى على إحدى عشرة وحدة زمنية ، وميزانه: ($\frac{11}{4}$) ، فما علاقة هذا الرقم بكلمة "العويص" تلك ؟.

وهذا لايعنى أن الإشكالية اللغوية للبحث تدور حول كل المصطلحات ، فمنها ماهو سليم البنية اللغوية ، من الأساس ، ومنها ، أيضا ، ما قد تم تداركه، ودُقق معناه اللغوى ، وتم تصحيح الكثير منه ، سابقاً ، فعلى سبيل المثال : مصطلح "الأوج" الذى يعنى لغويا "الأعلى" ، وموسيقياً "نغمة سى المخفضة" بمقدار¼ درجة (سى𝄳) ، وهذا الإسم تمييز لـ "الأوج" عن نغمة "السيكاه" المخفضة بمقدار¼ درجة أيضاً (مى𝄳) ، لأنهما فقط النغمتان الدالتان على ثلاث أرباع التون فى مقام واحد ، يكون فيها الأوج أعلى من السيكاه . وأيضاً،

يستخدم لفظا "نيم" و "تيك" للتعبير عن الزيادة أو النقصان للنغمات التى يسبقها المصطلحان المذكوران ؛ إذ تعنى الأولى "نيم" نصف الشيء أو "أقل من" ، والثانية "تيك" بمعنى "أعلى من" ، فنقول نيم حجاز(فا ♯) ، أى أنها تنقص عن نغمة الحجاز(فا ♯) بمقدار الربع ، ونقول تك حصار(لا ♭) ، فنقصد أنها تزيد عن نغمة الحصار(لا ♭) بمقدار الربع .

أما عن المصطلحات فى الموسيقى الغربية ، فنجدها دقيقة المعنى بشكل لا لبس فيه ، فنقول مثلاً : سلم الماچيير (الكبير) ، فهو يعنى السلم الحاوى على مسافة الثالثة الكبيرة والسادسة الكبيرة ، وهو ماتعنيه كلمة " الماچيير" ، تمييزاً لها عن سلم "المينور"(الصغير) ذى مسافة الثالثة الصغيرة و السادسة الصغيرة ، وغيرها . ولكن غالبية مصطلحات الموسيقى العربية تأتى ، غالباً ، على هيئة أوصاف أدبية ، لاتعبر، البتة ، عن المعنى الموسيقى المقصود ، مثل "بردة" ، وتعنى ستارة ، "أفروز" وتعنى منير ، "أصفهان" ، وهى بلد بفارس ، "دلنشين" بمعنى ساكن القلب، "شاهناز" بمعنى دلال السلطان ، وغيرها ؛ وفى هذا إعاقة للدراسة والبحث ، بل والتنظير والمقارنة بينها وبين موسيقى الشعوب الأخرى .

وإن كان المعنى الموسيقى الذى قُصد عند إنشاء هذا المصطلح أو ذاك سائداً وشائعاً ، وقتئذ إبان زمن وسيطرة الخلافة العثمانية على الشرق ، ولغاتها الدخيلة والمنتشرة ، إلا أنه قد لايصح بالضرورة ثبات لغة ومفهوم تلك المصطلحات على مر العصور؛ فمع ضعف وإنكماش الإمبراطورية العثمانية متزامناً مع بزوغ عصر التنوير الذى أضاء مشعل الحضارة فى مصر منذ النصف الثانى من القرن التاسع عشر على يد عمالقة الفكر والفن، وعلو شأن اللغة العربية والشعر؛ إزدهرت الحياة الثقافية فى كل مجالاتها، وأصبح لها تأثير فعال، ودور مؤثر فى الإرتقاء بالتراث الفنى والأدبى بكافة أشكاله ، على أساس الإبتكار لاالتقليد ، وفى الموسيقى ظهر مفكرون على درجات عالية من الكفاءة والإقتدار أمثال : محمود أحمد الحفنى، حسين فوزى، يوسف شوقى،

وغيرهم؛ كل أولئك إرتادوا هذه الطريق وخبروها ، وتركوها لنا ممهدة لإكمال المسيرة، فقد وجب علينا العمل وبإخلاص حتى نتشرف بانتسابنا إليهم.

وليس من العدل أن تكون اللغة العربية التى وسعت كلام الله لفظاً ومعنى ، وسيطاً ، فقط ، بين لغات - لم تصبح الآن لغة حضارة - وبين شعوب العالم الحديث لفهم الموسيقى العربية ، وليس من المعقول ، أيضاً ، أن تكون مصر التى تناولت الموسيقى العربية بأصولها الشرقية ، وطورتها وأضافت لها الكثير فى كافة جوانبها : القوالب ، والآلات الموسيقية ، والمقامات ، والإيقاعات ، وسمت بها علماً وفناً وأداءً ، وكان ذلك من عوامل جذب ونقل مركز الثقل الثقافى والفنى إلى أرضها ، فأصبحت مصدراً وملهماً لكل بلدان الجوار فى الموسيقى ، وكعبةً يؤمها كل مستمع ودارس وباحث عن الفن ؛ نقول أنه من الظلم أن تظل مصر مجرد ناقل أوحافظ أو أرشيف لمصطلحات موسيقية قديمة ، لم تطلها يد التغيير ، أو يشملها التطوير ، إلى جانب ماقدمته مصر للموسيقى العربية ، من إبداعات موسيقية ، وغنائية ، على مدار القرن العشرين ، وأقامت من أجلها المؤتمرات وحلقات البحث، والتى أوصت كل قراراتها أوحتى مقترحاتها بدراسة وتناول هذه المصطلحات بالبحث والتحليل. وكما يُقال أن القرآن نزل فى الجزيرة العربية ، وطبع فى تركيا ، ولكنه قُرىء، ورُتل وجُود فى مصر ، كذلك يمكننا القول بأن الموسيقى العربية بأصولها الشرقية قد نشات فى فارس ، وكتبت فى العراق وتركيا، وازدهرت فى مصر . وكما كان البردى "papyrus" هدية مصر إلى العالم فى صناعة الورق، والأصل اللغوى المباشر للكلمة "paper"، وكذلك الكيمياء "Alchemy" المشتقة أصلا من "كيمى" ، إسم موطنها الأول مصر (حمدان ، ١٩٨٤، جـ ٢ ، ص٤١٩ ، ٤٢٠) ، فهى ، أيضاً ، التى يرجع إليها إسم الآلة الموسيقية المسماه "شالومى chalumeau"، وأصلها السلامية (معجم الموسيقا، ٢٠٠٠ ، ص٢٤) ، والتى تطورت منها آلة الكلارينيت ، وإحدى

مناطق أصواته الخفيضة ، وهى التى قدمت للعالم مصطلح "canna" التى تعنى قناه أو قصبة أو أنبوبة بعض آلات النفخ ، ومن قبلها آلات الهارب "persian harp" ، والأورغن (الأرغول) "urghul" (الحفنى ، ١٩٥٤، ص٢٩١) ، وهى بذلك تؤكد وجودها وتفرض ثقلها ومغناطيسيتها ، وتشع جاذبيتها ، والتى يتحتم عليها بانتظام مسئوليات جسام ، فى كافة المجالات (حمدان ، ١٩٦٧، ٢٩٥) .

ويرى الباحث أنه قد آن الأوان ، ونحن نرتاد الألفية الثالثة ، وارتبطت العلوم والفنون بالتكنولوجيا إرتباطاً لافكاك منه ، وقربت وسائل الإتصال بين أطراف العالم ، وزالت الحدود الأيدلوچية والفوارق المعرفية بين الدول ، وأصبحت الفنون المحلية والتقليدية - وأهمها الموسيقى - فى متناول شعوب العالم ، الأمر الذى يحتاج معه إلى إستنباط لغة جديدة فى التأثير والتأثر، سواء فى معناها أو مبناها ، تكون مفهومة لكل من يتناولها ، لاهى طويلةً مملّة ولا قصيرةٌ مخلّة ، وبعيدةٌ عن القيود التى تغلل وتكبل المصطلح الموسيقى المحاط بطبقات من ترسيبات لغوية وفكرية معقدة ، دون جدوى ، يتطلب إزالتها كما تُزال طبقة الجير من الأسنان المصابة .

وأخيراً وليس آخراً ، فإن بحث المصطلح فى الموسيقى العربية يلقى بظلاله على موضوع معجم أو قاموس الموسيقى العربية ، إذ أنه فكرة قديمة حديثة ، نادى بها أرباب هذا الفن وأساتذته على مدار القرن العشرين ، فى كل مؤتمرات وحلقات بحث الموسيقى ، تقريبا ، بدءً من مؤتمر الموسيقى العربية المنعقد بمصر عام ١٩٣٢ م ، وحتى مهرجان ومؤتمر الموسيقى العربية الذى ينعقد سنوياً بدار الأوبرا المصرية منذ عام ١٩٩٢ ، وذلك لحصر مصطلحات الموسيقى العربية المختلفة فى الدول العربية ، وجمعها فى مصنف واحد ، يمكن الرجوع إليه والإسترشاد به للدارسين فى هذا المجال .

والباحث لايدعى أنه يأتى بجديد أوبسبق ، وأنى له ذلك ؟ ؛ إذ أن الموضوع أكبر من قدرات فرد ، فهو يحتاج لجهود عدة ترعاها الدولة . وهذه الوريقات التى يعدها الباحث ، بوصفه لا بشخصه ، قد تُضاف إلى قائمة الرسائل التى يبثها البحث العلمى إلى أصحاب القرار فى مجال التعليم الموسيقى أو نشر الثقافة الموسيقية فى مصر ، حتى يتكون لدينا مجموعة من المرتكزات ، تدور حولها محاور النقاش الخلاق بين المتخصصين ، وذلك للوصول إلى تحقيق نتائج أفضل، فى الشق العلمى للموسيقى ، تتوازى مع ماوصل إليه العلم الحديث فى كافة المجالات .

دراسات سابقة

كان موضوع المصطلحات فى الموسيقى العربية ومفرداتها مادة خصبة لدى الدارسين ، سواء على هيئة كتب أو أبحاث علمية أو معاجم وقواميس ، نورد بعضها فيما يلى :

١- دراسة قام بها الأستاذ / منصور عوض ، وهى بعنوان " التحفة البهية فى الإصطلاحات الموسيقية" ، وتناول فيها المؤلف مصطلحات الموسيقى العربية ، المستخدمة فى بدايات القرن العشرين - وفقاً لزمن النشر (عام ١٩١٨) - ، وشرحها حسب لغة كل مصطلح ، ثم معناه الموسيقى ، وكانت دراسة رائدة ، حينئذ .

٢- دراسة قام الأستاذ / حسين على محفوظ ، وهى بعنوان : " قاموس الموسيقى العربية " ، وجاء تكملة لمعجم الموسيقى العربية ، الذى أصدره نفس المؤلف عام ١٩٦٤ (شهرزاد قاسم حسن ، ١٩٨١ ، ص ٢٤٥) ، ضمن مطبوعات وزارة الإرشاد ، بالعراق ، وأضاف إليه حصيلة جمع مصطلحات لمدة ثلاثة عشر عاماً ، وقسمه إلى أجزاء تشمل (الإصطلاحات القديمة ، والحديثة ، وغيرها) . ولكن هناك بعض

الملاحظات والمقترحات على هذا القاموس ، تناولتها الباحثة العراقية المدققة "شهرزاد قاسم حسن" ، ضمن دراساتها عن الموسيقى العربية ، وقامت بعمل ملخص له ، ووضعته فى مكانه الصحيح ، وأهميته ، وكذلك إقتراحاتها أيضاً . وقد كان المؤلف مدفوعاً ، من باب وطنيته ، إلى تفسير كثير من المصطلحات على أساس البيئة المحلية العراقية .

٣- دراسة قام بها الدكتور / يوسف شوقى ، وهى بعنوان :" معجم موسيقى عمان التقليدية " ، وهو مؤلف كبير ، ومطبوع بدقة ، ومصور بالألوان للآلات الموسيقية ، وشكل الفرق الموسيقية ، والمصطلحات مرتبة أبجدياً ، ومرفق بالمدونات لكل نموذج موسيقى ، وقد أفاد المؤلف من دراسته الجيولوچية (علم طبقات الأرض) بكلية العلوم ، ومن لغته العربية السليمة ، وصياغته الدقيقة الرائعة ، وتتلمذه على عالم مصر العظيم "الدكتور / على مصطفى مشرفة" ، أضف إلى ذلك دراسته الأوركسترالية بأمريكا ؛ لذا فإن المصطلحات التى تناولها المعجم قد وردت مفسرة بشكل علمى ودقيق . ولكن هذا المعجم القيّم ، للإسف ، تناول تحديدا الموسيقى التقليدية فى عُمان فقط ، دون الأقطار الأخرى . والشىء المهم ذكره أن المؤلف ذكر أن كل مصطلح من مصطلحات المعجم هو رأس موضوع يحتاج كثير من الدراسة والبحث والتدقيق . وهذا يقودنا إلى أن دراسة المصطلحات فى الموسيقى العربية لاتقتصر على مصنف واحد ، أو باحث واحد ، بل يمكن تناولها ودراستها حسب كل تخصص ، وبحثها بشكل أكثر تفصيلا ودقة .

٤- دراسة قام بها الأستاذ / عبدالعزيز عبدالجليل ، وهى بعنوان :" معجم مصطلحات الموسيقى الأندلسية المغربية " ، وقد احتوى على كم غير قليل من مصطلحات الموسيقية الأندلسية ، واعتمد مؤلفه فى دراسته على الجمع

الميدانى ، فى معظم المصطلحات ، وقسمها إلى ثلاثة أنواع : (من حيث الصيغة ، من حيث المعنى ، من حيث الأصل) ، وقام بترتيب مواد المعجم حسب الأبجدية المغربية (*)، وشارحاً لكل كلمة ، وبشكل مبسط ، ومقترنة بمدونات موسيقية ، غالباً ، فى كل صفحات المعجم ، وقد ذيله بعدة ملاحق عن الآلات الموسيقية ، وعن الأعلام ، وملحق بمصادر الكتاب . وهذا المعجم قد يتعارض فى كثير من مواده مع نظائرها فى حال تفسيرها أواستخدامها فى المشرق العربى .

٥- دراسة قام بها الدكتور / فتحى الخميسى ، وهى بعنوان " سقوط المفردات الموسيقية فى الموسيقى العربية "المقامات" ، وتناول فيه المؤلف ، المقامات الموسيقية كما ورد ذكرها فى المراجع والمصادر القديمة والحديثة ، وعددها ، وحصرها ، ونقدها ومحاولة تصويبها ، من وجهة نظره ، على أساس التشابه والتكرار ، من حيث اللفظ أو تصويرها ، دون الولوج إلى تفسير مسببات التسمية ، حيث لم يكن موضوع الدراسة ولاهدفها .

٦- دراسة قام بها الدكتور / أحمد رجائى ، وهى بعنوان : "أوزان الألحان بلغة العروض "، وتناول فيه المؤلف ، ضمن ماتناول ، الضروب والموازين العربية ، وتفسيرها على أساس علاقتها بالعروض الشعرى ورموزه وتفاعيله ، حسب مايفترض ؛ فقد كان يُعضد وجهة نظره بعدة تفسيرات وشروح ، فى حدود ماافترضه ، وهى دراسة هامة ، وتستحق الإعجاب والإشادة .

٧- دراسة قام بها الأستاذ / غطاس عبدالملك خشبة ، وهى بعنوان : " المعجم الموسيقى الكبير" ، مؤلف ضخم ، تناول فيه ألفاظ الموسيقى ،

(*) وترتيبها هو : " ا ب ت ث ج ح خ د ذ ر ز ط ظ ك ل م ن ص ض ع غ ف ق س ش هـ و ى" .

ومصطلحاتها ، وأسماء الآلات الموسيقية ، وتراجم المشاهير من الأعلام منذ الجاهلية إلى القرن العشرين ، وهو مرتب أبجدياً ، وشارح للمصطلحات الموسيقية ، وكانت دراسة رائدة ، رغم أن المؤلف قد حسم ، حسب رأيه ، كل النقاط والألفاظ التى وردت فى المعجم ، ولم يترك مجالاً لاحتمالات وآراء أخرى .

ومهما يكن من اتفاق أو اختلاف ، وإعجاب أيضاً ، مع / وبالمؤلفين السابقين فيما آلوا إليه من تفسير تلك المصطلحات ؛ لكن تبقى فى النهاية حقيقة واحدة ، هى أن البحث العلمى يخضع من البداية إلى معايير تقيه من الإنغلاق داخل سور الذاتية، وتدفعه منطلقاً إلى الموضوعية ، وتجعله بمنأى عن الوقوع فى شرك التعصب الدافع بطبيعة الحال إلى إيقاف عجلة البحث العلمى ، فجاءت غالبية الأفكار السابقة حاسمة فى آرائها ، بل وفى ألفاظها ، لكن الباحث يرى أن تناول دراسة المصطلحات الموسيقية العربية يجب أن تتم بشكل منهجى ، متعرضاً لكافة الظروف والأحوال التى جاء فيها هذا المصطلح ، ومحكماً بأدوات المنهج العلمى ، كالتجربة والقياس والإستبيان ، وعرض وجهة نظر الآخر ، وقبولها أو رفضها على أساس علمى سليم.

تعريف المصطلح

هو "صيغة" إسم مفعول من الفعل "إصطلح" ، من المصدر الثلاثى المزيد "إفتعل" (صادق ، ١٩٨٤، ص١٩) ، وأبدلت التاءُ طاءً (الأشقر ، ١٩٩٥ ، ص ١٧) ، والفعل المجرد "صَلَحَ" من المصدر " صلاحية" و"مصطلح" الذى يُعد على أنه "مصدر ميمى" ، ويذكر علماء اللغة أن الوزن الصرفى "إفتعل" يدل على فعل مقصود متعمد ، ولو على غير إرادة ، ومن هنا نرى أن مادة "إصطلح" ، ومنها "مصطلح" ، أُتفق على صلاحيته من جانب تخصص معين، فوجب الإلتزام به .

وهذا المصطلح غير محدد المعنى فى كافة العلوم بمفهوم واحد ، لكنه يقبل عدة مفاهيم مختلفة ؛ فلو أخذنا على سبيل المثال ، لفظ "كورونا" "corona"، تعنى هندسياً، "هالة" (البعلبكى ١٩٩٥ ، ص ٢١٩) ، وعند الموسيقيين نجدها كعلامة إطالة مدة النغمة أو السكتة (بيومى ، ١٩٩٢ ، ص ١٥) ، وهى نفسها عند الفلكيين : "الطبقات الخارجية ، قليلة الكثافة جداً من الغلاف الجوى للشمس" (أ . ڤا يجرن ، هـ . تسمرمان ، ٢٠٠٠ ، ص ٣٩٥) ، فيلاحظ أن الكلمة قد زُجت فى أكثر من علم ، نظراً لعلاقات متشابهة ، فى الشكل مثلاً ، لعلامة موسيقية ، أو تفسيراً لنظرية جغرافية معينة . إذن فالمصطلح كلمة لغوية ، تعبر عن رمز معين " يتألف من شكل خارجى وتصور ، وهو معنى من المعانى ، يتميز عن المعانى الأخرى ، داخل نظام من التصورات " (هليل ، ٢٠٠١، ص ١٩) ، ويمكن القول بأن الكلمة تعبر عن الشمولية والعمومية ، والمصطلح يعبر عن خصوصيات ، أو بعبارة أخرى : " الكلام للكل ، والمصطلح للجزء " ، لذا فإن المعاجم والقواميس ، تجمع بين دفتيها معانٍ كثيرة ، ومتعددة ، لاتختص بعلم واحد ، وتترك التفاصيل للمتخصصين ،كلٍّ فى مجاله ، فهم يتعاملون مع المصطلح بدراسة وتفصيل .

وبالعودة إلى لغوية المصطلح (terminology) ، بمعنى "المصطلحات الفنية فى علم ما " البعلبكى، ١٩٩٥ ، ص ٩٥٩) ، ومنحدرة من المصدر اللاتينى (teriminus) بمعنى التعريف (إبراهيم ، ٢٠٠١، ص١٠١) ؛ فقد يقودنا إلى ماقد نسميه " شروط ومواصفات المصطلح " ، يمكن أن يُشار إليها على عدة مرتكزات :

١- الوضوح والتحديد لعناصر المعرف به ، بألفاظ تضمن عدم الخلط بينه المشبهات له .

٢- الدقة اللغوية لمفردات المصطلح ، وتغليب المعنى الدلالى على المعنى المجازى ، بقصد عدم حدوث تناقض فى التعريف .

٣- إكتمال المعنى المراد للمصطلح ، متضمناً كل جوانبه الخاصة .

أنواع المصطلحات فى الموسيقى العربية :

أولا : من حيث التأصيل اللغوى : تعود مصطلحات الموسيقى العربية إلى أكثر من رافد لغوى ، حسب ثقافة منشيء / مخترع / أو ناقل المصطلح - إن صح التعبير - ، فهو يستخدمه حسب لغته الوارد منها ، وقد يتناوله بالإضافة أو الحذف ، أو إيجاد معنى له فى اللغة العربية ، وتأتى على ثلاثة أشكال : معربة ، مترجمة ، مخترعة .

المعربة : مانُقل وينطق بلفظه اللغوى الأجنبى ، ويُكتب باللغة العربية ، مثل " سيـگاه" ، و "الديوان" ، و" طرز نوين" ، و" بسته نگار" ، و " نوخت " و " الفوكس" .

المترجمة : وهو مانُقل معناه من لغته الأم إلى لغة أخرى ، وأخذت نفس المعنى، مثل :" سماعى طائر " ، وهى ترجمة لكلمة "ساراباند" الفارسية بمعنى "طائر" ، أو "ربطة الرأس" .

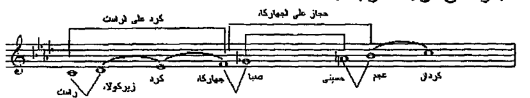
المخترعة : وهى الألفاظ الجديدة التى تنشأ من تشابه فى بعض أجزائها ، فتأخذ نطقاً جديداً بين لغتين ، مثل : "حجازكار" ، نصفها عربى والآخر فارسى ، و مقام " الجهاركاه " ، وهو لفظ فارسى يعبر عن مقام موسيقى مصرى صرف ، ومقام "أويج آرا" ، النصف الأول عربى بمعنى "العلا " ، والثانى فارسى بمعنى "مزين" ، و "يورك سماعى" ، نصفها الأول من التركية بمعنى القلب ، والثانى عربى معروف .

ثانياً : من حيث المعنى :

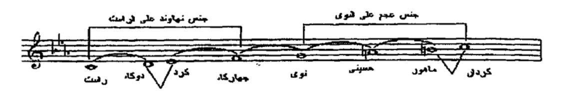
لما كانت الموسيقى العربية ذات روافد متعددة ، وأجناس مختلفة ؛ فإنها حوصرت فى لغاتها التى يصعب فهمها لغير الناطقين بها ، وناهيك أيضا عن الإستخدام المجازى لمفرداتها ، والتى تكون فى الغالب من اختيار فردى (مخترع المصطلح) ؛ لذا فإن مفهومها الموسيقى غير منطقى مع معنى الكلمة الأصلية . وتتمثل فى عدة صور :

١- مصطلح واحد يحمل معنيين : يوجد فى الموسيقى العربية مصطلحات لها أكثر من معنى مختلف ، فعلى سبيل المثال "الطرز نوين" و "الطرز الجديد" وهما يحملان نفس المعنى اللغوى ، غير أنهما مختلفان فى المفهوم الموسيقى ، كما فى الإيضاح التالى :

أ - "الطرز نوين " : وهى مكونة من كلمتين : الأولى " طرز" من " طراز" الفارسية ، وهى منقولة أساسا من العربية ، ومعناها : طريقة ، أسلوب ، نمط (محمد حسين ، ١٩٨٢، ص٢٤٦) ، و الثانية " نوين " بمعنى : جديد ، حديث ، مبتكر (محمد حسين ، السابق ، ص ٧٦١) فيكون المعنى: " الأسلوب الجديد " أو "الطرز الجديد" ، أما عنه كمصطلح موسيقى ، فهو يعنى مقاما موسيقيا من فصيلة الكرد ، مع تكوين جنس حجاز على درجته الرابعة.

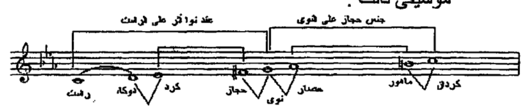


ب- " الطرز الجديد" : وهو يتفق مع الطرز نوين فى نفس المادة اللغوية ، ولكنه بمعنى موسيقى آخر ، هو "مقام الطرز الجديد " ، وهو من فصيلة النهاوند ، بتكوين جنس العجم على الدرجة الخامسة له .

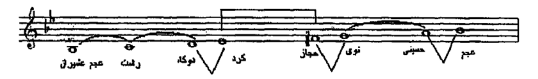


وقد ورد مصطلح " طرز نوين " فى بعض المراجع على أنه : "لفظ فارسى بمعنى "الطرز الجديد" (الحفنى، ١٩٥٤، ص ٢٧٦)، وهما ، كما ذكر ، مقامان مختلفان تمام الإختلاف .

ويتقارب مع المصطلحين السابقين ، لغوياً ، مصطلح "نوا أثر" ، وهو بمعنى " الأثر الجديد" ، غير أنه يعبر ويدل على مقام موسيقى ثالث .



ويأتى "الطرز الجديد" أيضاً كمقام من فصيلة العجم ، وأبعاده "٤٤٢٦٢٤٢" (ج. قسيس ، ١٩٥٠، ص١٩٧) .



ولا تخلو الضروب أيضا من هذا الاختلاف ، فنجد مثلا ، إيقاع الأقصاق السماعى يرد فى أحد المراجع على ميزان ($\frac{9}{8}$) (الشوا ، ١٩٤٦ ، ص١١٥) ، ويبدو أن الأمر إلتبس على المؤلف ، فأورد نفس الإيقاع على أنه "الأقصاق سماعى أو الإفرنجى" ، رغم الإختلاف بينهما .

وفى مرجع آخر(الحفنى ، ١٩٥٤، ٢٢٤) على الشكل التالي :

ويأتى أيضا على نفس الميزان : في مرجع آخر (قطاط ، ١٩٨٧ ، ص ٣٧) ، وعند آخر (ج. قسيس، السابق ، ص ٢٢٢) على الشكل التالى :

٢- مصطلحان مختلفان لمعنى واحد :

أ- " الدويك " و "البمب" : وهما إيقاعان ، يُعزفان بنفس الأداء ، ولكل منهما ميزان يختلف عن الآخر ، فيأتى "البمب" على ميزان ثنائى :

ويأتى "الدويك" على ميزان رباعى :

وكلمة " الدُويَك" فارسية بمعنى " إثنين واحد " ، على الرغم أنه ميزان رباعى لاثنائى ، حتى ينطبق عليه هذا الوصف الرياضى .

ب- اليورك السماعى

والسنكين السماعى

وإن كانت كلمة "السنكين" والتى تعنى باللغة الفارسية "الممتد" منطقية ، تفسيراً لطول الإيقاع ، فإن كلمة "اليورك" ، التى تعنى " القلب " بالتركية لاتعبر عن الإيقاع المستخدم (كامل ، ١٩٧٤ ، ص٨٨) ، ولذا فهو استخدام لغوى غير مقنع .

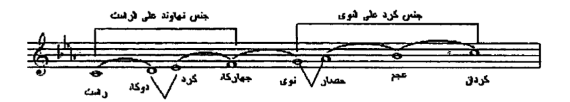
جـ- جنس نهاوند ، وجنس بوسليك : ويرد المصطلحان للتعبير عن أبعاد نغمية واحدة ، وهى ٤٢٤ ، وحتى فى مرجع واحد ، فجاء جنس البوسليك على درجة النوى (صول لا سى♭ دو) كجنس فرع لمقام " المستعار" (صلاح الدين ، ١٩٥٠ ، ص١١٦) ، وفى نفس المرجع جاءت نفس الأبعاد كجنس نهاوند على درجة النوى (صول لا سى♭ دو) كجنس فرع لمقام البياتى (السابق،

ص ١٣٤) ، وإن كانت هناك فروق بين جنسى النهاوند والبوسليك من حيث إختلافهما فى عدد ترددات نغماتهما ، أوالطابع العام ، أو حتى أسلوب الأداء ، فمن المفضل ذكره وإيضاحه ، وهذا لم يحدث ، إذ لم يُصنف جنس البوسليك ضمن أجناس الموسيقى العربية فى نفس المرجع ، إنما ورد فقط جنس النهاوند (ص١٠١، ١٠٢) ؛ وفى مرجع آخر جاء مقام "المستعار" حاوياً على جنس النهاوند على النوى (صول لا سى♭ دو) وليس جنس بوسليك (ج. قسيس ، السابق ، ص٢٠٩) .

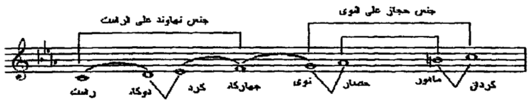
٣- مصطلحات متناقضة : "النهاوند الطبيعى" ، و "النهاوند ذو الحساس" ، فقد ورد النهاوند الطبيعى فى بعض المراجع على أنه النهاوند ذو الحساس (أحمد يحيى ، مذكرات فى مقامات الموسيقى العربية ، ص٣) ، وهو تعارض مع مفهوم لفظ " الطبيعى " ، إذ جرت العادة على أن كلمة "الطبيعى" لايدخلها أى طارىء ، كما فى السلم الصغير الطبيعى ، مثلاً ، الذى لايدخله علامة تحويل طارئة .



وعليه ، فإن مثيله فى الموسيقى العربية يتعين أن يأتى على نفس المسمى، وهو النهاوند الطبيعى ، دون علامات تحويل طارئة ، على النحو التالى :



ولكنه يأتى فى بعض المراجع ، كما ذكر ، مضافاً إليه نغمة الحساس ، وهى سى♮ ، وهو نفسه يعبر عن مقام آخر ، وهو نهاوند ذو الحساس ، فى مراجع أخرى .



وفى مرجع آخر على أنه " أساس الفصيلة " ، والنهاوند الكردى أحد فصائله من الدرجة الأولى (سهير عبدالعظيم ،١٩٨٤، ص٣٨) ، وقد ورد - خطأ- تحت إسم "النهاوند الكبير" فى مرجع آخر (ج. قسيس ، السابق ، ص٢٠١) .

وهناك أيضا ضرب "الستة عشر" ، وهو يتكون من إثنين وثلاثين وحدة زمنية ، وليس ستة عشر وحدة . و أيضاً "الأربع والعشرون" الحاوى على ثمانية وأربعين وحدة زمنية .

٤ - مصطلحات نُقلت خطأً : فقد يرد المصطلح فى مرجعين مختلفين باختلاف حرف أو حرفين أو أكثر ، وربما تغيير بنية الكلمة ، مثلما حدث لتحريف للمصطلح القديم "سجاح" ، إذ ورد على : " شحاج " أو "سحاج" (خشبة، جـ ٣ ، ٢٠٠٤ ، ص٧٥) ، أو "شجاح" (لسان العرب)، للتعبير عن نغمات منطقة القرارات ، وبالعودة إلى التفسير اللغوى للمصطلح نجد أن أن أقربها لمعنى الصوت الغليظ أو الخفيض ، هو كلمة : "شحاج" ، وتعنى الغراب إذا إغلظ صوته (الفيروزابادى ، ١٩٧٧ ، ١٩٤) ، أو هو صوت البغل (لسان العرب) . والمصطلحان الحديثان : "شعار " و" مستعار" ، لإظهار نغمة "الحجاز" فا# قبل الركوز على مقام السيكاه (صلاح الدين ، السابق ، ص١١٦) .

٥ - مصطلحات مختلف فى تفسيرها اللغوى : وهى كثيرة ، وترتبط بثقافة وجنسية المفسر ، فتجد مقام البياتى ، ينسب إلى قبيلة "البيات" بالعراق ، عند المفسر العراقى (عبدالوهاب بلال ١٩٧٥ ، ص٩٠) ، وعند السورى على أنه " محرف من السريانية (بيا) baya التى تعنى (عزى ، سلى ، سرور ، فرّج الهمّ ..إلخ " (جبران أسعد ، ١٩٩٠ ، ص١٩) .

٦ - مصطلحات رياضية : مثل إيقاع المدور ، والمربع ، والمخمس ؛ فإننا لو استعرضنا أياً منها ، قد لانجد أن هناك علاقة بين ماهو مسموع من عزفها وبين الشكل الرياضى المرتبط بإسمها .

المدور المصرى $\frac{12}{4}$

المربع $\frac{13}{4}$

المخمس $\frac{16}{4}$

فلا الرسم أو الإيقاع أو عدد الوحدات الزمنية أو طريقة عزفه، أو حتى تأثيره فى السمع يشير أو يدل على أنه مربع أو مدور أو مخمس .

أسباب تسمية المصطلح

يُختار إسم المصطلح لعلاقة يفترضها المنظّر الموسيقى بين المعنى الموسيقى أو شكله ، أو تأثيره ، مع إحدى البديهيات المعلومة فى العلوم والمعارف الأخرى ، الأقرب شكلاً أو رسماً إلى المصطلح الموسيقى المفترض، وتكون سببا مباشرا فى تسمية الفكرة الموسيقية المطلوب تفسيرها ؛ وعليه فإن تسمية المصطلح الموسيقى ترتبط بظروف ومؤثرات معينة ، عامة، وخاصة ؛ فالعامة ، قد تكون زمانية ، مكانية ، أو بشرية ، والخاصة هى ظهور متغير يضاف أو يحذف من المفهوم ، مثل : (تغيير درجة ركوز المقام،

إضافة نغمة لمقام ، طريقة سير المقام وبدايته ، ونهايته أو ركوزه ، وشكل الإيقاع ، وسرعة الميزان ، التأثير النفسى ، والغرض من استخدام المصطلح)، وغيرها ، مما يمكن إيجاز بعض منه فيما يلى .
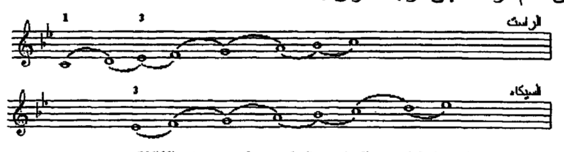
زمانية : يرتبط المصطلح بالعصر الذى ينتمى إليه ، وثقافته ، وبألفاظ الحضارة التى يعيشها الموسيقيون فى هذا العصر أو ذاك ، فنجد أن المصطلح الواحد يأتى على أكثر من تسمية ، ثم تبطل بمرور الزمن ، فهذه العلامة الدالة على رفع أوخفض النغمة بمقدار الربع تون ، المسماه : "كاربيمول" ، أو "كارديز" ، وذلك فى بدايات القرن العشرين ، نجدها قد اختفت تماما ، فى عصور لاحقة ، وأبطل إستخدامهما لعدم دقتهما ، إذ لايعبر أى منها عن النغمات المرفوعة أو المخفوضة بمقدار ثلاث أرباع التون ، وحل محلهما إسم علامة التحويل الدالة على التغيير مسبوقا باسم النغمة ، فنقول :"سى ♭" تعبيرا عن نغمة الأوج ، ونقول أيضا :"فا ♯" تعبيرا عن نغمة "نيم حجاز" ؛ بدلا من "سى كار بيمول" ، و "فا كار دييز" ، اللتين كانتا تعنيان أيضاً - خطأ - : "نيم عجم" (سى ♭) ، و "تك حجاز" (فا ♯) .

مكانية : يتأثر المصطلح بالمكان التى ينتسب إليه ، ونشأته كما فى المصطلحات التالية : "النهاوند ، الحجاز ، الأصفهان ، مدور مصرى ، مدور عربى ، عشاق مصرى ، دور هندى ، وإيقاع " السنباطى " ، نسبة إلى الإيقاع الذى ترقص عليه راقصات مدينة "سنباط" ، وليس نسبة إلى الموسيقار الأشهر، بدليل أن للإيقاع إسماً آخر وهو "الوحدة المدورة" .
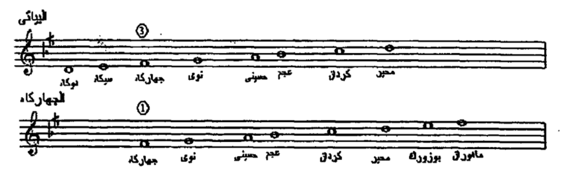
بشرية : وهى المصطلحات التى ترتبط تاريخياً بأجناس معينة ، أو بأفراد ، مثل "البياتى" ، و "لامى" ، وهما مقامان ينتسبان لعشائر "البيات ، ولامة" بالعراق ، و مقام الكرد ، نسبة لجنس الأكراد أو الأعجام الذين لايستطيعون أداء البياتى ، و "طبل المخنثين" ، وهو الإيقاع المرتبط بطائفة المغنيين إبان

عصر الإسلام ، وكانوا يتشبهون بالنساء ويُطيلون شعورهم ، ويرقصون ، فأطلق الناس عليهم : "المخنثين" ، وكذلك آلاتهم الموسيقية التى يصاحبون .

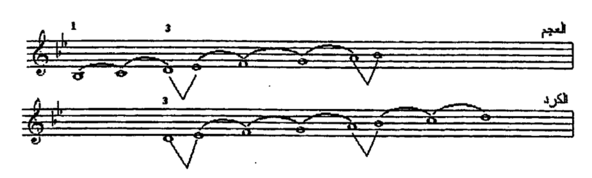
تغيير درجة ركوز المقام : إما على إحدى درجات المقام ، أو بتصوير المقام على درجة أخرى ، فإن ارتكز اللحن على إحدى نغمات المقام ، تغير اسمه إلى آخر ، فيأخذ إسم النغمة التى يرتكز عليها ، فمثلا : ينشأ مقام السيكاه من الركوز على الدرجة الثالثة لمقام الراست ، وينشأ مقام العراق من ركوز وهبوط سلمى من مقام الراست إلى درجة العراق .
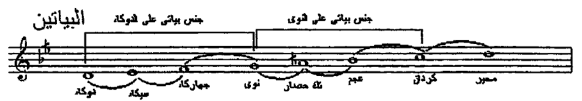


وينشا مقام الجهاركاه من البياتى بالركوز على درجته الثالثة ، وهى الجهاركاه .

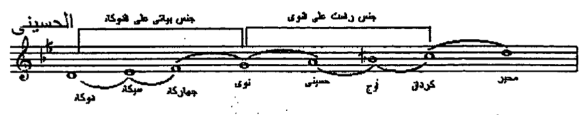


وكذلك ينشأ مقام الكرد من الركوز على الدرجة الثالثة من مقام العجم ، إذ لايغنى الأكراد ، كما ذكر ، مقام البياتى على الدوكاه ، ويستبدلونها بنغمة الكرد (مى ♭) .



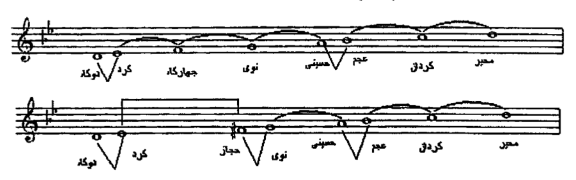
وأيضاً فى حال تصوير المقام بأبعاده على درجة أخرى فإنه يكتسب إسماً جديداً ، قد يكون مرتبطا بدرجة الركوز ، مثل مقام "اليكاه" ، وهو راست مصور على درجة اليكاه ، ولكن هناك بعض المقامات فى حال تصويرها فإنها تأخذ إسماً يشوبه الخطأ ، فمقام البياتين مثلاً ، وهو بياتى على درجة الدوكاه تنقص خامسته بمقدار ¼ تون ، فإن عزف من نغمة العشيران " لا الخفيضة " ، سمى مقام " الحسينى عشيران " ، بدلالة درجة الركوز ، وهذه التسمية تتعارض مع تفسير مقام الحسينى ، إذ أن الحسينى تُرفع سادسته بمقدار ¼ تون ، أما البياتين فتخفض خامسته بمقدار ¼ تون .
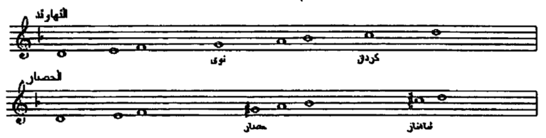




إضافة أو تغيير نغمة : ويتغير اسم المقام بسب إضافة أو تغيير نغمة إلى ومن أحد المقامات الرئيسية ، فيسمى باسم هذه النغمة ، مثال : إذا أضيفت نغمة الحجاز إلى مقام الكرد ، فيتحول إلى مقام حجاز ، وبإضافة نغمة الصبا إلى مقام البياتى يصبح إسمه مقام الصبا ، وفيما يلى توضيح لبعضها .

(١) مقام الحجاز : وهو يتميز عن مقام الكرد على ذات الدرجة بإظهار نغمة الحجاز (فا #) أثناء سير اللحن .



(٢) مقام الحصار : (نوأثر مصور على الدوكاه) ، وهو يتميز عن مقام النهاوند على ذات الدرجة ، بإظهار نغمتى : الحصار (صول #) ، و الشاهناز (دو١ #) ، وحيث أن هناك مقاماً آخر يسمى بإسم "الشاهناز" ، فأكتفى بإسم الحصار دون الشاهناز .

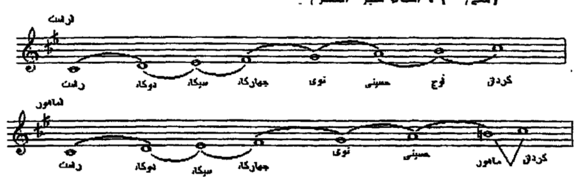


(٣) مقام الصبا : وهو يتميز عن مقام البياتى على الدوكاه ، بإظهار نغمة الصبا (صول ♭) ، أثناء سير اللحن ، وبالتالى ينخفض ، تلقائياً ، جواب المقام " المحير" ، ليصبح شاهناز(رى ♭) .

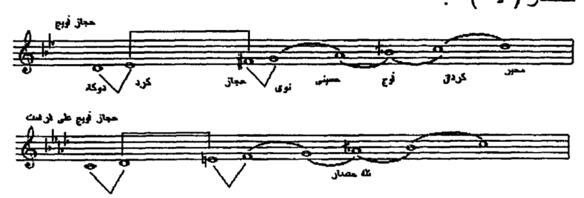




(٤) مقام الماهور : وهو يتميز عن مقام الراست ، بإظهار نغمة الماهور (سى ♮) ، أثناء سير اللحن .



وليست كل المقامات التى يضاف إليها نغمة فيتغير إسمها بدلالة هذه النغمة؛ إنما هناك مقامات فى حال تصويرها ، نجدها أيضا تأخذ نفس الإسم المرتبط بهذه النغمة ، وإن لم تكن كذلك على الدرجة المصورة ؛ فإن كان لدينا مقام الحجاز الأويج ، وهو حجاز على درجة الدوكاه تُرفع سادسته بمقدار ¼ تون ، وقد اكتسب إسمه من الدرجة المتغيرة " الأوج أو الأويج (سى ♮) ، وهى السادسة ؛ فإن عُزف من نغمة دو مثلا ، فإنه يسمى أيضا حجاز أويج مصور على درجة الراست ، برغم عدم وجود نغمة الأويج ، إذ يحل محلها نغمة " تك حصار (لا ♮) " .



مصطلحات ذات تأثير نفسى مفترض ، من قبل المُنَظِر ، وهى كثيرة ، مثل: مقام "دلكشيداه" بمعنى ساحب أو فاتح القلب ، و" الشوق أفزا" بمعنى :

مزيداً من الشوق ، وغيرها ، وإيقاع " الظرافات " أو "الزرافات " أو "الظرفات" بدون الألف (ج. قسيس ، السابق ، ٢٢٠) ، وهل معنى الكلمة هو "الشاذ" كماورد فى مرجع آخر (رجائى ، ١٩٩٩، ص ٣٤٢) ، أم إنها تعود إلى الظرف ، وماعلاقة الإيقاع بأحد المعنيين ؟ ، علاوة على أنه يعزف على ثلاثة أشكال مختلفة ، وميزانين مختلفين($\frac{13}{8}$ و $\frac{21}{4}$) (المهدى ، ١٩٩٠، ص ٤٢) ، مع أن المنطق لا يسمح بتعدد أسماء مختلفة لمفهوم موسيقى واحد ، دون سبب علمى محدد لهذه التسمية أو تلك .

الغرض من الإستخدام : يرتبط المصطلح بالغرض من استخدامه ، فهو يأخذ إسمه من ذلك ، حتى لو كان له وصف آخر ، فهذا المصطلح الدال على الإيقاع التالى : $\frac{2}{4}$

نجده تحت إسم "يورك سوفيان" (المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الإجتماعية ، ١٩٦٤ ، ص٤٤) ، وتحت إسم "صوفيان" (الشوا ، ١٩٤٦ ، ص ١١٩) ، و "سفيان" (قطاط ، ١٩٨٧ ، ص ٣٧) ، والأمر يتضح إذا عرف أنه يستخدم فى الأعمال الدينية لمصاحبة الغناء الصوفى .

والأمثلة السابقة جزء وشريحة من تراكم تلك المصطلحات ، واستخدامها على مدار عشرات الأعوام ، بأصولها اللغوية المتعددة ، وباختلاف تفسيرها من موسيقى لآخر ، وكان من نتاج ذلك أن ظلت هكذا على غموضها ، وغرابتها ، تنتقل سماعيا ، دون قياس ، كما يقول علماء اللغة ، وهذا قد يفقدها معناها الموسيقى الأصيل ، إن تركت بمرور الزمن ، الذى يتغير ، ويُغير كل شىء معه .

وهذا يؤكد أن الإختلافات الناشئة من تفسير أى مصطلح موسيقى ، تعود بالقطع - على حد علم الباحث - إلى عدم دقة المصطلح ، المحدد والجامع المانع لعناصر المعرف به .

نتائج البحث والمقترحات

وردت فى الموسيقى العربية مصطلحات عديدة تعبر عن عن تفاصيل هذا الفن فى علومه وفنونه ، ومعظمها ، فى رأى الباحث ، تحتاج إلى مراجعة وتدقيق وإعادة تصنيف ، بحيث يتم التعريف اللغوى أولاً بالمصطلح ، ومعناه فى لغته ، واستخدامه فى الموسيقى . ثم اقتراح مصطلح بديل يعبر بدقة - ولايقبل تفسيراً آخر - عن المعنى الموسيقى المطلوب . وأن يتولى هذا العمل ، من بدايته إلى نهايته لجان متخصصة ، تابعة للدولة ، تحت أى مسمى علمى (حلقة بحث أو ورشة عمل ، أو لجنة المعجم الموسيقى العربى) ، ويكون من الملائم ، أيضاً ، تنسيق العمل فى أكثر من إتجاه ، وعلى مستويات مختلفة ، يفضل تسلسلها على النحو التالى :

١- عمل حلقة بحث لمصطلحات الموسيقى العربية ، وفهرستها ، وتصنيفها على أساس علمى ، وتحديد أصلها اللغوى والتاريخى . يقترح أن يُضم إلى عضويتها ممثلون من المعاهد والكليات الموسيقية ، والمجلس الأعلى للثقافة ، ودار الأوبرا المصرية ، وكبار الفنانين الموسيقيين ، وأى جهة يراها المسئولون مؤثرة فى هذا المجال ، وتتبع الوزارات المختصة .

٢- تشكيل ورشة عمل مع شيوخ وأساتذة المهنة للإستفادة من خبراتهم ، وجمع وتسجيل المصطلحات الموسيقية القديمة ، والتى توشك على الإنقراض ، وعقد المقارنات بينها ، والمصطلحات الحالية ، وبين نظائرها فى الموسيقى الغربية .

٣- تقسيم دراسة المصطلحات على الباحثين حسب التخصصات الدقيقة ، وتحت عناوين ورؤوس موضوعات محددة : (الأبعاد والمسافات ، الأجناس والنسبة ، المقامات ، الآلات الموسيقية ، مصطلحات التدوين ، الإيقاعات والضروب ، علامات التحويل ، وغيرها) تحت إشراف السادة أعلام وأساتذة الموسيقى العربية ، فى مصر والوطن العربى .

٤- نشر ماتم إنجازه من مصطلحات وُثقت وحُسمت وحُكمت ، وعلى مراحل وأجزاء ، فى كتاب أو مجلة دورية علمية ، أو بإحدى وسائل النشر ، أولا بأول ، دون انتظار أجزاء أخرى ، حتى يستفاد منها .

٥- محاولة توحيد المصطلحات الموسيقية المستخدمة بين الدول العربية ، وذلك بتناولها ، واستخدامها فى كل قطر ، ثم مقارنتها ؛ نظرا لما لوحظ من اختلاف فى تفسير المصطلح الموسيقى الواحد ، واختلاف أيضا فى بنية المصطلح اللغوية المستخدمة فى الدول العربية .

٦- تعميم دراسة المصطلحات الفنية والتقنية فى اللغات : الفارسية والتركية واليونانية والأوردية ، لدارسى العلوم الموسيقية (دراسات عليا) ؛ إذ أنها جميعاً هى أكثر اللغات التى دون بها التراث الموسيقى العربى .

المراجع

١- إبراهيم مصطفى إبراهيم : إشكالية المصطلح فى الفلسفة الحديثة والمعاصرة، القاهرة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ٢٠٠١ .

٢- أحمد بيومى : القاموس الموسيقى ، دار الأوبرا المصرية ، القاهرة ، شركة الإعلانات الشرقية ، ١٩٩٢ .

٣- أحمد رجائى : أوزان الألحان بلغة العروض ، دمشق ، دار الفكر ، ١٩٩٩ .

٤- أ . ڤا يجرن ، هـ تسمرمان : الموسوعة الفلكية ، ترجمة أ.د. / عبدالقوى عياد ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٠ .

٥- ثروت عكاشة : الزمن ونسيج النغم ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧٨ .

٦- جبران أسعد : الموسيقى السورية عبر التاريخ ، سوريا ، ١٩٩٠ .

٧- چورچ قسيس : رائد الموسيقيين ، المنصورة ، مطبعة النيل بالمنصورة ، [١٩٥٠].

٨- جمال حمدان : شخصية مصر ، دراسة فى عبقرية المكان ، القاهرة ، دار الهلال ، ١٩٦٧.

٩- ـــــ : شخصية مصر ، دراسة فى عبقرية المكان ، جـ ٢ ، القاهرة ، دار الهلال ، ١٩٨٤.

١٠- حسين على محفوظ : قاموس الموسيقى العربية ، بغداد ، وزارة الإعلام ، ١٩٧٧.

١١- زكى نجيب محمود : قيم من التراث ، القاهرة ، دار الشروق ، ١٩٩٩ .

١٢- سامى الشوا : القواعد الفنية فى الموسيقى الشرقية والغربية ، القاهرة ، مطبعة جبرائيل ف . جبرى ، ١٩٤٦ .

١٣- سهير عبدالعظيم : أجندة الموسيقى العربية ، القاهرة ، دار الكتب القومية ، ١٩٨٤ .

١٤- شهرزاد قاسم حسن : الموسيقى العربية ، بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨١ .

١٥- صالح المهدى : إيقاعات الموسيقى العربية وأشكالها ، قرطاج ، ١٩٩٠.

١٦- عبدالعزيز عبدالجليل : معجم مصطلحات الموسيقى الأندلسية المغربية ، الرباط ، معهد الدراسات والأبحاث والتعريب ، ١٩٩٢

١٧- عبدالمنعم محمد حسين : قاموس الفارسية ، القاهرة ، دار الكتاب المصرى ، ١٩٨٢ .

١٨- عبدالوهاب بلال : " المقامات العراقية "، عالم الفكر ، المجلد السادس ، العدد الأول ، ١٩٧٥ .

١٩- غطاس عبدالملك خشبة : المعجم الموسيقى الكبير ، القاهرة ، المجلس الأعلى للثقافة ، أربعة أجزاء ، ٢٠٠٤ .

٢٠- الفيروزابادى ، مجدالدين محمد بن يعقوب الفيروزابادى : القاموس المحيط ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٧ .

٢١- المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الإجتماعية : الحلقة الثانية لبحث الموسيقى العربية ، القاهرة ، ١٩٦٤ .

٢٢- مجمع اللغة العربية : معجم الموسيقا ، القاهرة ، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية ، ٢٠٠٠ .

٢٣- محمد حلمى هليل :" أسس المصطلحية " ، إشكالية المصطلح ، القاهرة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ٢٠٠١ .

٢٤- محمد سليمان عبدالله الأشقر : معجم علوم اللغة العربية ، بيروت ، مؤسسة الرسالة ، ١٩٩٥.

٢٥- محمد صادق محمد : الأوزان ، بيروت ، مؤسسة الوفاء ، ١٩٨٤ .

٢٦- محمد صلاح الدين : مفتاح الألحان العربية ، الطبعة الثانية ، القاهرة ، مطبع أحمد مخيمر ، ١٩٥٠ .

٢٧- محمود أحمد الحفنى : الموسيقى النظرية ، الطبعة الرابعة ، القاهرة ، مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٥٤ .

٢٨- محمود حافظ : مجلة الموسيقى ، المعهد الملكى للموسيقى العربية ، عدد١١، ١٩٣٥ .

٢٩- محمود قطاط : الموسيقى العربية والتركية ، اللاذقية ، ١٩٨٧ .

٣٠- محمود كامل : تذوق الموسيقى العربية ، اللجنة الموسيقية العليا ، القاهرة، مطبعة السنة المحمدية ، ١٩٧٤ .

٣١- منصور عوض : التحفة البهية فى الإصطلاحات الموسيقية ، القاهرة ، مطبعة رعمسيس ، ١٩١٨ .

٣٢- منير البعلبكى : المورد ، قاموس إنجليزى عربى ، بيروت ، دار العلم للملايين ، ١٩٩٥ .

٣٣- يوسف السيسى : دعوة إلى الموسيقى ، عالم الفكر ، الكويت ، العدد ٤٦ ، ١٩٨١ .

٣٤- يوسف شوقى : معجم موسيقى عمان التقليدية ، مسقط ، دار جريدة عمان للصحافة والنشر ، ١٩٨٩ .



تقنية الكتابة بالمرآة وإمكانية تطبيقها في مؤلفات مقامية عربية

د. إنجى صلاح فريد عدوى (*)

مقدمة:

ظهرت العديد من الاتجاهات و المذاهب فى النصف الأول من القرن العشرين ؛ فقد شهدت العشرينيات ظهور تكنيك (الإثنا عشر) نغمة Twelve-Tone Technique على يد أرنولد شونبرج Arnold Schoenberg كوسيلة لتوفير قاعدة مترابطة لموسيقى ذات كروماتية عالية. كما ظهرت اتجاهات أخرى للتأليف الموسيقى منها البدائية Primitivism، الكلاسيكية الحديثة Neoclassicism[1]. وتطورت القومية Nationalism لتشمل العالم كله وتستخدم تقنيات حديثة فى التأليف تهتم أساسا بإبراز خصائص الموسيقى الشعبية للمبدع.

وقد شهد النصف الثاني من القرن العشرين العديد من التغيرات الهائلة فى أساليب التأليف اهتمت أساسا بتحقيق مبدأ التجريب وابتكار طرق جديدة ،

---

* مدرس دكتور بقسم النظريات والتأليف بكلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان

(1) هو إسلوب تأليف يرتبط فى الغالب باعمال معينه لسترافنسكى Stravinsky، كما ظهر فى أعمال كل من(.Hindmeth, Poulenc, Satie, Prokofiev, Schoenberg, etc) ، ويتصف هذا الإسلوب بإستخدام قوالب التأليف الكلاسيكى، التقييد التعبيرى، الموتيفات الواضحة . وكانت الموسيقى عامة تقوم على التونالية Tonal ، إلا أن شونبرج كان يعد إستثناء فى ذلك.

والتى نتج عنها كم هائل فى الاتجاهات الحديثة لتاريخ الموسيقى الغربية.

فكان من أبرزها الموسيقى غير المحدّدة Indeterminacy، الموسيقى العفوية Aleatory، موسيقى الصدفة Chance music، الموسيقى الإلكترونية Electronic Music، الموسيقى المصنوعة Musique Concrete ، موسيقى الكمبيوتر Computer Music ، الأداء الحي باستخدام شريط التسجيل Live Performance with Tape، الموسيقى الإلكترونية الحيّة Live Electronic Music، المينيمالية Minimalism .

و قد صاحب ظهورتلك المذاهب ابتداع كثير من تقنيات التأليف منها الدياتونية الشاملة Pandiatonicism [٢]، تعدد التونالية Polytonality[٣]، المقامية الثنائية Modality Dual، التونالية الحّرة Free tonality، التآلفات المتعددة Polychords[٤].

وسيتناول هذا البحث شرح توضيحى لإحدى تلك التقنيات وهي" هارمونى المرآة Mirror Harmony" وكيفية الاستفادة منها وإمكانية تطبيقها فى مؤلفات مقامية عربية.

وسوف تتعرض الباحثة فى الجانب النظرى إلى نبذة عن أصل كتابة المرآة بصفة عامة، يليها بصفة موسيقية، يليها كيفية الكتابة وأنواع التآلفات وأشكال السلالم المرآة ثم نبذة عن أهم مؤلفى الموسيقى بكتابة المرآة فى القرن العشرين. تبعا لذلك تقوم الباحثة بالاستفادة من هذه التقنية فى الموسيقى العربية وإمكانية تطبيقها على المقامات العربية القائمة على مسافات البعد الكامل

---

(٢) الباندياتونية مذهب جديد، يستخدم فيه السلم الدياتوني دون التقيد بالعلاقات الهارمونية الوظيفية التقليدية. وتتضمن استعمالاً حراً للسلم الدياتوني الناتج من التتابعات الهارمونية التى ليس لها نظام محدد.

(٣) هوإستخدام اثنين أوأكثر من السلالم فى نفس الوقت. وهذا لايتضمن التحويل السريع أوالمفاجىء من سلم إلى أخر.

(٤) هو إشتراك بين تآلفين أوأكثر فى نفس الوقت من مجالات هارمونية مختلفة.

ونصف البعد والبعد ونصف ثم بتأليف مقطوعات صغيرة فى مقامات عربية مبنية ومؤلفة بأكملها على الكتابة بالمرآة Mirror Writing.

مشكلة البحث:

لاحظت الباحثة أن الأبحاث التى اهتمت بالاستفادة من التقنيات الغربية لتأليف الموسيقى العربية محدودة. وبناء على ذلك فكرت الباحثة أن تتناول أحد التقنيات التى ظهرت فى موسيقى القرن العشرين وهى تقنية المرآة وإمكانية تطبيقها على مقامات الموسيقى عن طريق تأليف مقطوعات صغيرة فى مقامات عربية مستخدمة تقنية واحدة وهى المرآة ، التى قد تُمثل صعوبة كما ذكر فينسنت بيرزيشتى Persichetti [*]. خاصة انه يصعب على العديد من دارسى الموسيقى بوجه عام تذوق تقنيات القرن العشرين.

أهمية البحث:

تكمُن أهمية هذا البحث فى التعرف على تقنية الكتابة بالمرآة، وإمكانية تطبيقها فى التأليف للموسيقى العربية باستخدام صوتين أو تعدد الأصوات، وبذلك يمكن إثراءها بالابتعاد رويدا عن إطار النسيج المونوفونى المتعارف عليه فى موسيقانا العربية.

أسئلة البحث:

تتبلور أسئلة البحث بصفة محورية حول أسئلة الاستبيان التى تدور حول المؤلفات الصغيرة لتطبيق تقنية المرآة فى خمس مقامات عربية (حجاز – نهاوند – كرد – عجم - نوأثر).

❖ هل أدى النسيج المستخدم (المتنافر و المتوافق) لتقنية الكتابة بالمرآة

(*) فينست بيرزيشتى Persichetti Vincent هو أحد أكبر النماذج للموسيقى الأمريكية فى القرن العشرين كمدرّس ومؤلف موسيقى

الى استبعاد روح الطابع العربى؟

- هل الإحساس بروح المقام العربى ما زال متواجد؟
- هل أثرى استخدام تقنية المرآة العنصر اللحنى بالمؤلفات ؟
- هل هناك تواجد بالإحساس بالموسيقى العربية بوجه عام؟
- هل أدى الاقتصار على استخدام تقنية واحدة فقط (تقنية المرآة) إلى الشعور بالملل؟

إجراءات البحث:

منهج البحث:

يعتمد هذا البحث على المنهج التجريبى الوصفى ، مع استبيان لآراء خبراء فى الموسيقى العربية و العالمية فى ما قامت به الباحثة.

عينة البحث:

تقتصر الباحثة فى تطبيق تقنية المرآة وتأليف خمس مقطوعات صغيرة مبنية بالكامل على على المقامات العربية ذات البعد والنصف بعد والبعد ونصف (مقام شاهيناز من فصيله الحجاز – نهاوند – كرد – نوأثر - عجم).

أدوات البحث:

استمارة استبيان - مدونات موسيقية – مراجع عربية وأجنبية.

الإطار النظرى:

الدراسات السابقة المرتبطة بموضوع البحث:

لم تجد الباحثة دراسات سابقة ترتبط بموضوع البحث (الكتابة بالمرآة) بشكل مباشر سواء كانت دراسات عربية أو أجنبية. ولكن هناك بعض

الدراسات التى تناولت الموضوع بطريقة غير مباشرة ، لذا تستعرض الباحثة أهم هذه الدراسات:

الدراسة الأولى: " ماهية السيمترية فى الموسيقى؟"

What is Symmetry in Music? 6

تناولت هذه الدراسة مناقشة مفهوم السيمترية، ومدى القدرة على تحقيقها فى الموسيقى من خلال أسلوب تناول المبدعين للصيغ الموسيقية المختلفة عبر العصور. وقد ذكر الباحث طريقتين أساسيتين لإدراك هذه السيمترية فى الموسيقى وهى كالتالى:

١. الترتيب السيمترى لأجزاء الصياغة خلال العمل الفنى ككل Overall composition

٢. سيمترية المرآة Mirror Symmetry والتى تتضح من خلال الترتيب المعكوس لأفكار الصياغة حول محور رأسى أو أفقى والتى تتزامن معا فى وقت واحد.

إن مفهوم سيمترية المرآة كما عرفها دافورين يمكن أن تكون حول محور رأسى كما فى صيغة القوس، حيث تعاد الأفكار الرئيسية للصياغة حول فكرة مركزية بترتيب معكوس.

أما فى حالة المحور الأفقى فيمثلها أسلوب الانعكاس Retrograde للأفكار اللحنية أو أسلوب Canon Cancrizans وعلى ذلك تجد الباحثة أن هذا البحث يرتبط بموضوع البحث الحالى، فى أنه يعطى مفهوما أكثر توسعا

(6) Davorin, Kemf (1996) : "What is symmetry in Music?" The International Review of the Aesthetics and Sociology of Music (IRASM), Vol.27No.2 (Croatia: Croatian)http://www.jstor.org/about/terms.htmlMusicological Society, Dec1996) 155-165. (

بالنسبة لمصطلح المرآة، حيث أنه يتضمن الصياغة والانعكاس. وهذا يختلف إلى حد ما مع مفهوم بيرزيشتى لتقنية المرآة ، الذى يبنى بصفة أساسية على الانقلاب (كما سيتم توضيح ذلك فى الإطار النظرى للبحث) .

الدراسة الثانية: " معالجة هارمونية وكنترابنطية مقترحة لمجموعة من الألحان الشعبية المصرية المأثورة"*

تناولت هذه الدراسة معالجة هارمونية وكنترابنطية لبعض الألحان الشعبية المصرية المأثورة مستخدماً التكثيف النغمى الرأسى والأفقى (هارمونيا وكنترابنطيا) وأساليب صياغه وتجميعات آلية وغنائية متعددة منها:

* ألحان مكتوبة للرباعى الوترى مع آلتى نفخ خشبى
* ألحان مكتوبة لآلات النفخ الخشبى والنحاسى والطرق
* ألحان مكتوبة للأوركسترا مع مصاحبة الكورال وصوت منفرد وآلة منفردة
* ألحان مكتوبة للأوركسترا وآلة منفردة
* ألحان مكتوبة للأوركسترا
* ألحان مكتوبة للكورال بمصاحبة البيانو

استخدم الباحث المنهج التجريبى الوصفى وقام بإعداد استمارة استبيان تُوضح آراء الشرائح المختلفة من المجتمع للصياغات الجديدة التى قام بتوزيعها للألحان المأثورة الشعبية المصرية. توصّل الباحث من خلال نتائج تلك الدراسة إلى أنه يُمكن معالجة الألحان الشعبية المصرية المأثورة هارمونياً

* محمد عبد الله أحمد :رسالة دكتوراه غير منشورة (١٩٩٩) -قسم النظريات والتأليف - كلية التربية الموسيقية.

وكنترابنطياً.

يرتبط هذا البحث بموضوع البحث الحالى فى محاولة الاستفادة من أشكال المعالجات البوليفونية والهارمونية فى ألحان شعبية مصرية مأثورة فى مقامات عربية منها مقام نهاوند وحجاز وعجم.

١. نبذة عن أصل كتابة المرآة بصفة عامة

تصاغ كتابة المرآة عن طريق الكتابة بالإتجاه العكسى عن الطبيعى للغة بذاتها وذلك عن طريق الصورة المعكوسة للكتابة الطبيعى(٧). حيث تبدو الكتابة طبيعية عند انعكاسها بالمرآة. تُستخدم تلك الكتابة فى بعض الأحيان للشكل البدائى الأولى للشفرة أو الكتابة السرية. ومن أهم الاستخدامات الحديثة الشائعة لكتابة المرآة هى كتابة لفظ "الإسعاف" بشكل واضح كبير معكوس على سيارات الإسعاف، حتى يتمكن السائقون من رؤية الكلمة صحيحة عند النظر إليها فى المرآة.

وتوصلت بعض الأبحاث أن القدرة على الكتابة المعكوسة ربما تكون عملية موروثة وتكون نتيجة التنظيم غير النمونجى اللغوى فى الدماغ .فيرث تقريبا فرد واحد من ٦٥٠٠ فرد القدرة على الكتابة المعكوسة ويرث بالتالى نصف أبنائهم تلك القدرة. ونجد أن هذه القدرة أكثر دلالة مع الأفراد الذين يكتبون باليد اليسرى عنها باليد اليمنى، وقد يرجع ذلك إلى أن أولئك الناس الذين يكتبون باليد اليسرى يميلون إلى المراكز اللغوية غير النموذجية فى الدماغ (Mathewson, 2004) .

ويعد ليوناردو دافنشى من أشهر من قاموا بكتابة بياناتهم الشخصية بالكتابة المعكوسة وكان يستخدم الكتابة الطبيعية فقط عندما يريد أن يقرأها الآخرون.

---

(٧) قد يطلق أحيانا الكتابة المعكوسة على كتابة المرآة نظراً لكونها سطحا عاكسا.

وهناك نظريتان شهيرتان لتفسير ماهية تلك الكتابة عنده.

١- لأنه كان أشول

٢- ربما للاحتفاظ بأفكاره من السرقات بواسطة الآخرين ولذلك أستخدم تلك الطريقة لإخفاء أفكاره من الكنيسة الرومانية الكاثوليكية والتى غالبا ما كانت تعارض اكتشافاته العلمية معها، إلا أن بعد ذلك تم نقض النظرية الثانية لأن من الممكن ببساطة قراءة ما كتبة بالعكس بواسطة سطح عاكس كالمرآة أو بمساعدة شخص له القدرة على القراءة المعكوسة.

وعلى ذلك لم يتم اكتشاف الهدف الأساسى من كتابات ليوناردو دافنشى المعكوسة حتى الآن .

٢. نبذة عن أصل الكلمة فى الموسيقى

ظهرت فكرة الكتابة بالمرآة لأول مرة فى الموسيقى فى الفنون الكنترابنطية المستخدمة فى الفيوج فى القرن السابع عشر. وتتمثل هذه الفنون الكنترابنطية فى الطرق التالية:

❖ **الانقلاب Inversion**

: وفيه يتم تغيير اتجاه اللحن من الصعود للهبوط والعكس صحيح. وكان هناك ثلاث أنواع من الانقلاب :

١. إنقلاب لحنى تقريبى Tonal Inversion : وفيه يتم انقلاب النغمات دون الاحتفاظ بنوع المسافات سواء كانت كبيرة أم صغيرة، وذلك للاحتفاظ بالسلم الأصلى ونفس الدليل المستخدم.

٢. إنقلاب لحنى حقيقى Real Inversion : وفيه يتم إنقلاب النغمات مع الإحتفاظ بنوع المسافات، وبذلك يتم تغيير السلم الأصلى والدليل

المستخدم.

٣. إنقلاب الكنترابونط Inversion Counterpoint : وفيه يتم تبادل اللحن الرئيسى أوكتاف أعلى أوأخفض بين الأصوات الغنائية الأربعة (السوبرانو- الألطو- التينور- الباص) .

❖ الإنعكاس Retrograde: والذى يتمثل فى حركة الرجوع إلى الخلف، حيث يقرأ اللحن بطريقة تقهقرية من النهاية الى البداية، بدءا بآخر نغمة، وانتهاءا بأول نغمة[٨].

❖ إنعكاس الإنقلاب Retrograde Inversion : وهوفن يجمع بين الإنقلاب والإنعكاس معا، وفيه يتم قراءة إنقلاب اللحن من النهاية للبداية.

وإستخدم داللابيكولا حيلاً رائعة فى التأليف بواسطة الأسلوب الكنترابنطى بطريقة كانون المرآة أو Canon Cancrizans أى محاكاة معكوس الصوت الثانى للصوت الأول أو محاكاة مرجوع الصوت الأول للصوت الثانى كما في الحركة الثالثة تحت عنوان (الكونترابونطية الأولي Contrapuntus Primus من مؤلفة البيانو الكراسة الموسيقية لاانالبيريرا Annalibera.

ومن الصعب إمكانية التعرف على الموضوع بهذه الطريقة سماعا بالأذن إلا فى حالة وحيدة، وذلك فى فوجة تعد بلا شك عملا عظيما ولكنها ليست مثلا يحتذيه الدارسون، تلك هي الحركة الأخيرة من صوناتة البيانو المسماة Hammerklavier أي البيانو ذات المطارق عمل رقم ١٠٦ لبيتهوفن (ديفى ١٩٦٥ - ص. ٢٦١).

كما استخدمت فكرة كتابة المرآة بشكل عام كأحد الفنون الكنترابنطية عند

---

[8] http://en.wikipedia.org/wiki/Mirror_writing

مؤلفى القرن العشرين وخاصة فى أسلوب التأليف لمدرسة الدوديكافونية، حيث أستخدمها أعضاء المدرسة الفيناوية الثانية [٩] وغيرهم.

فعلى سبيل المثال نرى ان من أهم أعمال هيندميت Paul Hindmeth البوليفونية لآلة البيانو هى مجموعة الفوجات المعروفة بلعبة النغم Ludus Tonalis سنة ١٩٤٢، والتى تتألف من إثنى عشر فوجة مبنية على الإثنى عشر نصف درجة صوتية للسلم الكروماتى، يتخللها إحدى عشر فاصلا Interlude، ويسبق هذه تلك الفوجات مقدمة "بريليود " Perlude وتختتم بخاتمة " بوستلود Postlude"، التى تعد المقلوب العكسى للبريليود Perlude .

كما تم الإهتمام فى مجال الموسيقى بظاهرة المربع السحرى. كما فى مربع ساتور Sator Quadrat لأنطون فيبرن Anton Webern، وذلك لتوضيح بناء السلسلة الإثنى عشر نغمة، كما فى الرباعى الوترى مصنف ٢٨ Streichquartetts وذلك بإستخدام المقلوب والمعكوس وعكس المقلوب.

وقد ظهر المربع السحرى النغمى[١٠] "Das magische Klang-Quadrat" لأول مرة ١٩٩٣ على يد المؤلف ميشائيل دينهوف[١١] Michael Denhoff فى مجلة الموسيقى "Neuen Zeitschrift fuer Musik". حيث قام بتوضيح ذلك فى مقاله " من صورة الرنين إلى رنين الصورة" . „Vom Bild-Klang zum Klang-Bild“ لتوضيح علاقة موسيقاه برسّامين مختلفين.

ونجد في المربع السحري أن الصفوف التى تقرأ من اليسار إلى اليمين هي الأشكال الأصلية P، والأعمدة التى تقرأ من أعلي إلى أسفل هي المقلوبة I. والصفوف من اليمين إلى اليسار هي المعكوسة R، أما الصفوف العمودية من

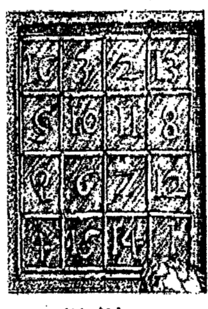
---

(٩) شونبرج Schoenberg، ألبان بيرج Albanberg، أنطون فيبرنAnton Webern

(10) http://de.wikipedia.org/wiki/Magisches_Klangquadrat

(11) دينهوف Denhoff هو مؤلف موسيقي المانى وعازف تشيللو، اشتغل في بون منذ عام ١٩٨٢ ودرس الموسيقي في كولونيا بالمعهد العالي للموسيقي وتظهر موسيقاه الشعر والفنون البصرية، حيث قام بتدريس التأليف في جامعة Mainz (٨٤-١٩٨٥) كما قاد الاوركسترا الأكاديمي ببون منذ عام ١٩٨٥-١٩٩٢. كما عمل كأستاذ زائر بالكونسفتوار الوطني في هانوي Hanoi بفيتنام من عام ١٩٩٧-١٩٩٩ .

أسفل إلي أعلي فهي RI، كما نجد أن كل حرف دال علي نغمة، وكل عدد يدل علي الدرجة الصوتية للسلسلة أو المصفوفة الأصلية.



شكل (١)
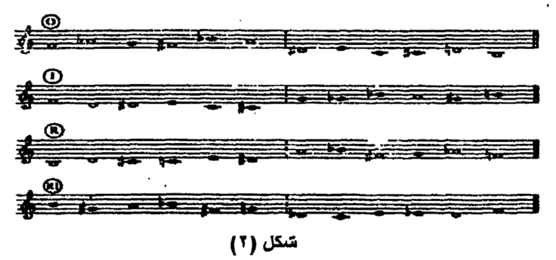
***Melencolia I* الإكتئاب**

وفى ذلك العمل الأوركسترالى المعروف " الإكتئاب *I* *Melencolia*" تشابُه لنقوش نحاسية للفنان ألبريشت دورر Albrecht Duerer عام ١٩٨٠، المبنية على المربع السحرى النغمى.

وفى تلك المؤلفة يقابل كل رقم من الستة عشر رقماً تآلفاً ثلاثياً، حيث يتم قراءة أربعة تآلفات ثلاثية أفقيه ورأسيه ومائله . بحيث يُكوّنون معاً دائماً إثنى عشر نغمة. وبالإضافة إلى ذلك يعكس كل تآلف نغمات من خلال مركز المربع لتآلف آخر فى المجموعة(١٢).

(12) Michael Denhoff, Vom Bild-Klang zum Klang-Bild - zum Verhältnis von Bild und Musik in meinen Stücken zu Dürer, Goya und Anderen. in: NZfM 1993 / 6, S. 14-19

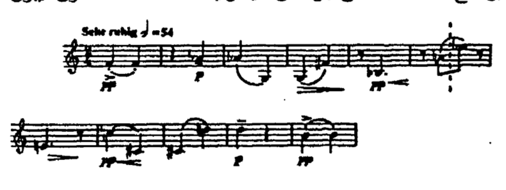
وقد تناول بريندل Brindle فى كتابه بعنوان "التأليف الموسيقى Musical Composition ١٩٨٦" مصطلح المرآة Mirror بمفهوم الإنعكاس Retrograde، ووضح ذلك من خلال مثال لسيمفونية مصنف ٢١ لأنطون فيبرن، والذى يتضح بها البناء العقلانى فى المصفوفات Series المبنية على الكتابة بالمرآة . فمثلا يتضح لنا من الشكل التالى المصفوفة الرئيسية، الإنقلاب، المعكوس، مقلوب المعكوس.



شكل (٢)

المصفوفات الأصلية لسيمفونية مصنف ٢١ لأنطون فيبرن

يوضح لنا الشكل التالى جزء من سيمفونية مصنف ٢١ لأنطون فيبرن



شكل (٣)

فيبرن : سيمفونية مصنف ٢١

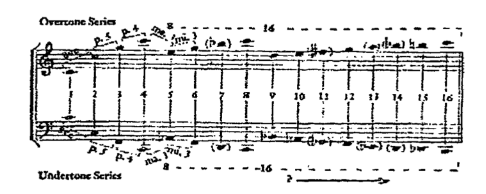
ويتضح لنا من المثال السابق كيفية استخدام المصفوفة الرئيسية وعمل إنعكاسلها حيث تمثل م (٦) النوار الثانى بداية الإنعكاس. كما يتضح لنا أيضا أن الانعكاس لا يقتصر فقط على الدرجات الصوتية، بل ويمتد أيضا إلى الأشكال الإيقاعية والمصطلحات التعبيرية (Brindle 1986, p. 128-131) .

٣.كتابة المرآة mirror writing:

من الممكن كتابة اي تآلف بالمرآة (أو بطريقة الإنقلاب Inversion كما سنرى لاحقا فى فهم وتعامل بيرزيشيتى Persichetti مع التآلفات بأنواعها والسلالم الدياتونية والسلالم المصنوعة) سواء كانت مسافات تلك التآلف مؤسسة على مسافات الثالثة أو الرابعة أو الثانية أو تآلف متعدد أو تآلف مركب، عن طريق جمع التكوين الأصلى للتآلف مع مسافات مقلوبة لها بإنعكاس متماثل دقيق أسفل منه فى نفس الوقت.

ويعد هارمونى المرآة ذو نسيج معقد، بخلاف تكوينات التآلفات الأخرى، وذلك لأن إنعكاس المقلوب يتعارض مع نسب السمعيات الطبيعية للصوت، الذى تكون فيه سلسلة النغمات الهارمونية - التى تكوّن شخصية النغمة المفردة – من أسفل، وليست من الوسط كما فى المعكوس (Persechetti 1961, p. 173).

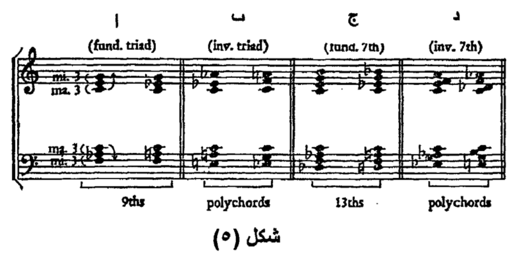
تعّد سلسلة النغمات الخفيضة Undertone series معكوس مسافات سلسلة النغمات الهارمونية العليا Overtone series ، وهى إحدى الظواهر المدركة بالحواس للمقلوب أوالمرآة، وهى نظرية أكثر منها سمعية.



شكل (٤)

سلسلة النغمات الهارمونية الخفيضة والعليا

والشكل التالي يوضح مرآة التآلفات الثلاثية الأساسية (كبيرة أو صغيرة) في الشكل (٥أ)، كذلك نجد في الشكل (٥ب) مرآة التآلفات الثلاثية في إنقلابها الأول والثاني، أما في الشكل (٥ج) مرآة التآلفات الرباعية (كبيرة وصغيرة) وأخيراً في الشكل (٥د) نجد مرآة التآلفات الرباعية في إنقلابها الثاني والثالث.



شكل (٥)

مرآة لعدة تآلفات (أساسية ثلاثية وإنقلاباتها-تآلفات بسابعتها وإنقلاباتها)

وعلى ذلك يتضح لنا أن مصطلح المرآة يعبر لنا فى بعض الأحيان عن

استخدام الإنقلاب أو الإنعكاس.

٤ . أنواع تآلفات المرآة :

هناك أربعة أنواع لكتابة تآلف المرآة:
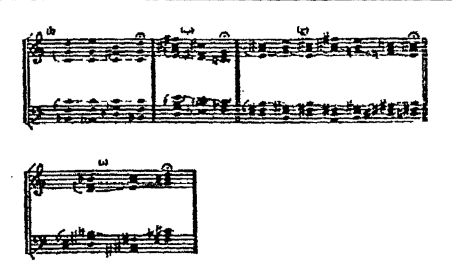
١. يتم إنقلاب التآلف فى هذا النوع وذلك بتغيير إتجاهه من الصعود إلى الهبوط أوالعكس مع الإحتفاظ بنفس نغمة البداية لكل تآلف كمحطة نغمية. فمثلا التآلف المبنى على الخامسة الصاعدة (دو– صول – رى)، يصبح تتابع هابط

(دو– فا – سى b) . (أنظر الشكل ٦ أ).

٢. يتم إنقلاب التآلف فى هذا النوع وذلك بتغيير إتجاهه من الصعود إلى الهبوط أو العكس مع الإحتفاظ بنغمات البداية لكل تآلف ولكن نغمات البداية متحركة. (أنظر الشكل ٦ ب).

٣. يتم إنقلاب التآلف فى هذا النوع وذلك بتغيير اتجاهه من الصعود إلى الهبوط أو العكس مع الالتزام بالعلاقات المسافية المقلوبة لبداية كل تآلف مع ما يسبقه . (أنظر الشكل ٦ ج).

٤. يتم إنقلاب التآلف فى هذا النوع وذلك بتغيير إتجاهه من الصعود إلى الهبوط أوالعكس بحرية تامة فى إستخدام نغمات البداية لكل تآلف . (أنظر الشكل ٦ د).
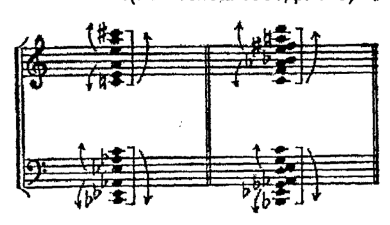


شكل (٦)

أنواع تآلفات المرآة الأربعة

يمكن لأى تآلف مرآة أن ينعكس بطريقة مزدوجة (أنظر الشكل ٧ doubly mirrored. وتُستخدم تلك التركيبات المعقدة مبدئيا مع تآلفات مركبة ضخمة Compound.

وقد يحدث فى بعض الأحوال قراءة متعادلة (enharmonic) عندما يكون التآلف غير عمليا (Persechetti 1961, p. 175).



شكل (٧)

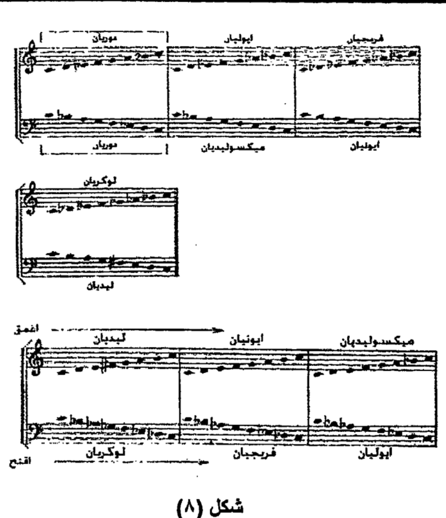
مرآة مزدوجة لتآلفات مركّبة

وحتى برغم ذلك فإن نغمات تآلفات المرآة مبْنيّة على نغمة أوعدة نغمات مستقرة فى مركز التآلف البنائى النغمى. ولكن لا يمكن إعتبارها أساس التآلف سمعياً.

٥. تكوين السلالم فى كتابة المرآة:

بعض سلالم المرآة تنعكس طبيعيا إلى سلمين منفصلين يتحركان بطريقة متماثلة، مسافة بمسافة عند التحرك بحركة عكسية. والنظام السلمى الدياتونى ككل قابل للإنقلاب بالتماثل. وتظهر السلالم الدياتونية فى المرآة بترتيب عكسى متدرج لونيا. فمثلا ينتج عن مرآة[١٣] مقام الدوريان نفس المقام.

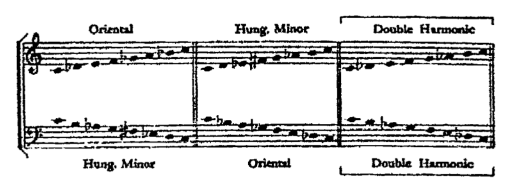
(١٣) نرى هنا أن مفهوم المرآة متطابق مع مفهوم الإنقلاب Inversion كما فى الفنون الكنترابنطية للفيوج بالقرن السابع عشر. وبناء على ذلك يمكن إستبدال مصطلح المرآة بالإنقلاب.
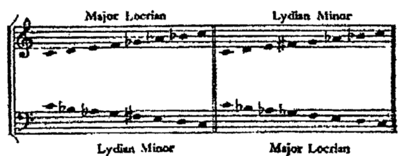


شكل (٨)

مرآة السلالم الكنيسية

أى سلم يمكن عمل مرآة (إنقلاب) له، والأمثلة التالية توضح مرآة (إنقلاب) السلالم المصنوعة:
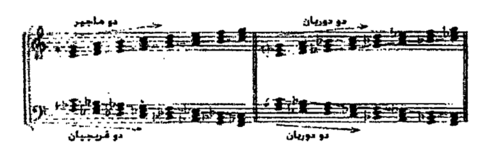




شكل (٩)

مرآة السلالم المصنوعة
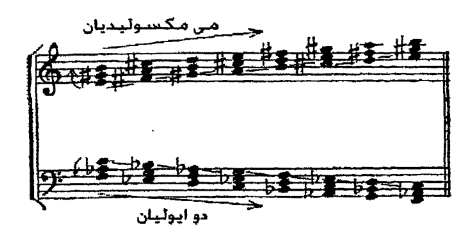
بعض السلالم المصنوعة مثل "الهارمونى المزدوج" ، ويكون انقلابها أو مرآتها متطابقا. سلالم المرآة تتضمن هارمونى المرآة



شكل (١٠)

هارمونى المرآة

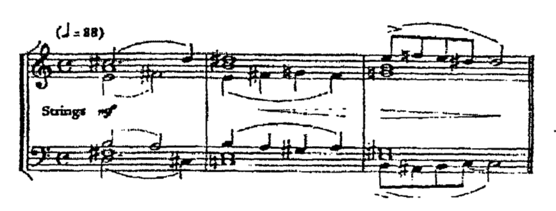
سلالم المرآة، والتى يكون فيها نغمات الأساس على درجات صوتية مختلفة، ينتج عنها أيضا تآلفات مرآة أومقلوبة. يكون مذاق أي تآلف للهارمونى المرآة أكثر وضوحا كلما إتسعت المسافة النغمية المؤلف منها التآلف.



شكل (١١)

هارمونى المرآة لمقام المكسوليديان من مى
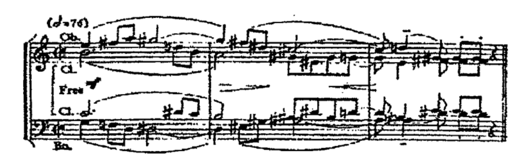
إذا ما كانت الكتابة بالمرايا أو المقلوبة أكثر صرامة، فإنه يتم الإحتفاظ بالحركة المقلوبة أيضا النسبة للنغمات المُزخرفة (الحليات)



شكل (١٢)

نموذج موسيقى للوتريات بالكتابة بالمرآة أكثر صرامة

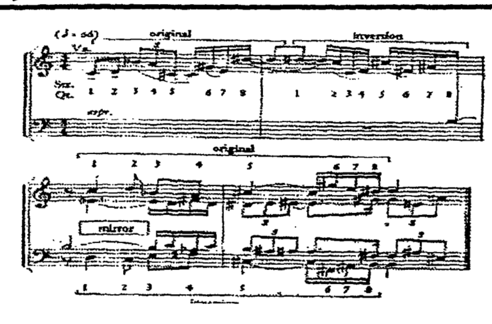
يمكن إعطاء حرية أكبر بالهارمونى المرآة أثناء الكتابة وذلك عن طريق الإنقلاب الجزئى، وذلك عن طريق المحافظة على إنقلاب الأصوات الخارجية (السوبرانو، الباص) بينما تتحرك الأصوات الداخلية (الألطو، التينور) بحرية.



شكل(١٣)

نموذج موسيقى للنفخ الخشبى بالكتابة بالمرآة أكثر حريّة

يمكن للكتابة بالمرايا أو المقلوبة أن تكون عن مصادر (موضوع أو فكرة). يبنى اللحن الأولى، بحيث يكون جزء من اللحن مقلوب لجزء آخر. يستخدم اللحن الأصلى ومقلوبة فى نفس الوقت ليكوّن بنايات مقلوبة بشكل رأسى من خلال العناصر الأساسية للعمل الموسيقى.



شكل (١٤)

نموذج موسيقى للحن وانقلابه بشكل رأسى

هناك العديد من التكنيكات التى تهدف إلى حل مشكلة هامة، ألا وهى : إبداع شخصية هارمونية واضحة مسموعة مترابطة. ولكن من الملاحظ أنه ليس من المرغوب إستخدام تكنيك واحد فقط على مدار المقطوعة الموسيقية. فإذا ما تم التحويل أو الإنتقال من تكنيك هارمونى لآخر بطريقة بسيطة، وذلك عن طريق العناصر المشتركة.

٥. أهم مؤلفى الموسيقى لكتابة المرآة فى القرن العشرين

يعد بيرزيشيتى Persichetti أحد أكبر وأهم النماذج كمدرّس ومؤلف موسيقى للموسيقى الأمريكية فى القرن العشرين . وقد صار القداس الذى قام بتأليفه Hymns and Responses for the Church Year أحد النماذج الهامه لكورال الكنيسه ، والمدارس الموسيقية والمعاهد من خلال المؤلفات الهائلة للنفخ.

وقد تأثر فى بدايته بكل من Stravinsky، Bartok، Hindemith

Copland، قبل أن يكون له أسلوبه الجلى الواضح فى الخمسينيات .

ويرسم الإسلوب الموسيقى لبيرزيشيتى Persichetti تنويعات عريضة تجمع بين أفكار التأليف الموسيقى للقرن العشرين وموسيقى الباند الكبير Big Band .

وقد اتسم أسلوبه باستخدام عنصران هامان، والذى يشير إليهما

١- جميل أولبق graceful أكثر لحنيا وأدبى

٢- ثبات أوعزم gritty أكثر إيقاعيا وحاد ث

وكان من المألوف لبيرزيشيتى Persichetti إستخدام تعدد التونالية Polytonality و Pandiatonicisim فى كتاباته الموسيقية، كما اتسمت موسيقاه بوضوح من خلال الأصوات الإيقاعية الحادة sharp rhythmic interjections، ولكن تعانق التشابكات المتعددة للأفكار الموسيقية تجعل من أعماله تبدو صعبة.

تعدّت مؤلفا إلى أكثر من ١٢٠ مؤلفة والعديد منها متاح للتسجيلات التجارية. بالرغم من أنه لم يؤلف بهدف تعليمى للموسيقي ، إلا أن العديد من مؤلفاته من المقطوعات الصغيرة مناسبة تماما لأغراض ولأهداف تدريسية. وقد ألف أعمالا عديدة منها.

مؤلفات البيانو:

٦ سوناتين، قصائد شعرية، كونشيرتو وكونشرتينو للبيانو والأوركسترا، سيرناد، كونشرتو لأربعة أيدى، صوناتا بيانو، ١٢ صوناتا بيانو منفرد، العديد من الأعمال القصيرة .

٦ـ امكانية تطبيق كتابة المرآة على الموسيقى العربية:

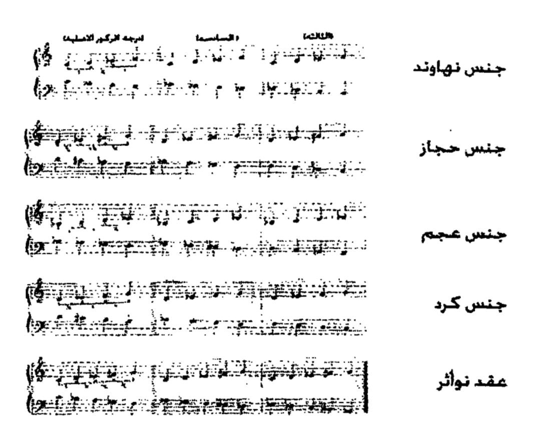
تعتمد الموسيقى العربية على المقامات العربية المبنية أساسا على الأجناس الموسيقية. فإذا ما أعتبرنا أن هذه الأجناس هى الوحدة الأساسية أو اللبنة الأساسية التى تقوم عليها المقامات العربية.

تنقسم الأجناس إلى:

- **جنس راست** - **جنس حجاز** - **جنس سيكاه**
- **جنس نهاوند** - **جنس صبا** - **جنس عجم**
- **جنس بياتي** - **جنس كرد** - **عقد نوأثر**

ولكن سوف تقتصر الباحثة فى حدود هذا البحث على الأجناس (المقامات) التى تتألف من بعد كامل، نصف بعد، بعد ونصف،وسيتم استبعاد المقامات التى تحتوى على ثلاثة أرباع بعد. وقد وجدت الباحثة أنه من الأحرى عمل المرآة للأجناس العربية المختلفة من درجات ركوز مختلفة، بحيث يمكن أن تتوافق مع درجة الركوز الأساسية للجنس أو التتراكورد أو العقد. وبناء على ذلك إختارت الباحثة درجتى الثالثة والسادسة لبدء عمل المرآة بالإضافة إلى درجة الركوز الأساسية له.
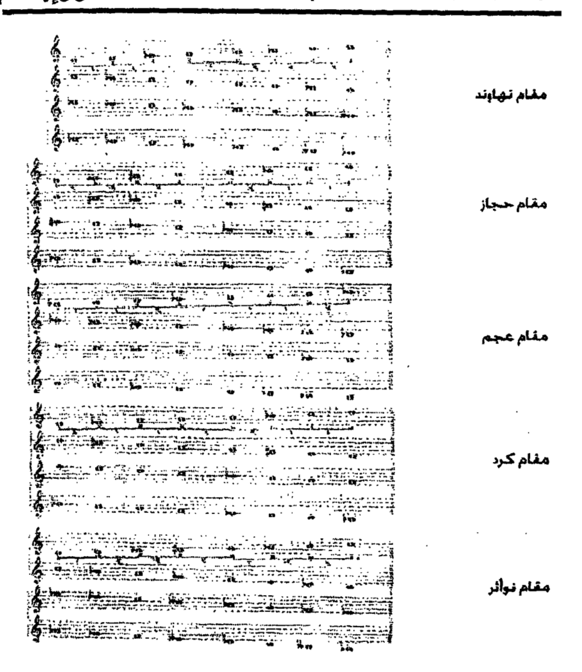
ويوضح الشكل التالى الأجناس العربية التى تقوم على بعد كامل، نصف بعد، بعد ونصف، يلى ذلك مرآة (إنقلاب) تلك الأجناس بثلاثة أشكال (درجة الركوز الأصلية، الدرجة السادسة، الدرجة الثالثة):



شكل (١٦)

الأجناس العربية والكتابة بالمرآة (درجة الركوز الأصلية، السادسة، الثالثة)

وفيما يلى يتم عرض المقامات العربية الخمسة التى تقوم على البعد الكامل، النصف بعد، البعد ونصف، يلى ذلك مرآة (انقلاب) تلك المقامات بثلاثة أشكال (درجة الركوز الأصلية، الدرجة الثالثة، الدرجة السادسة):
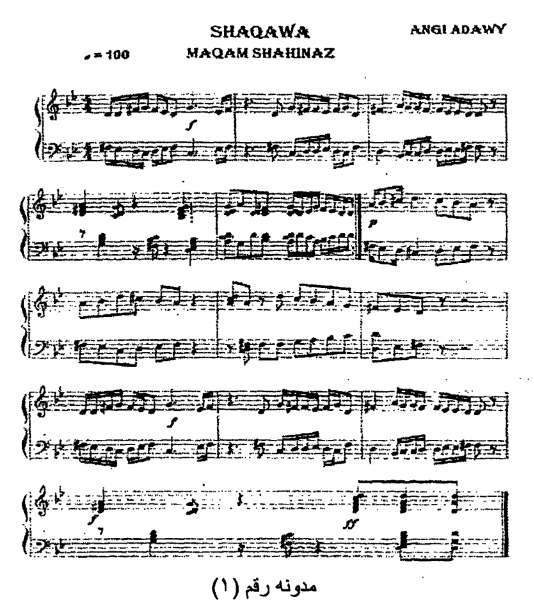


شكل (١٧)

المقامات العربية والكتابة بالمرآة (درجة الركوز الأصلية، الثالثة، السادسة)

الإطار التطبيقى:
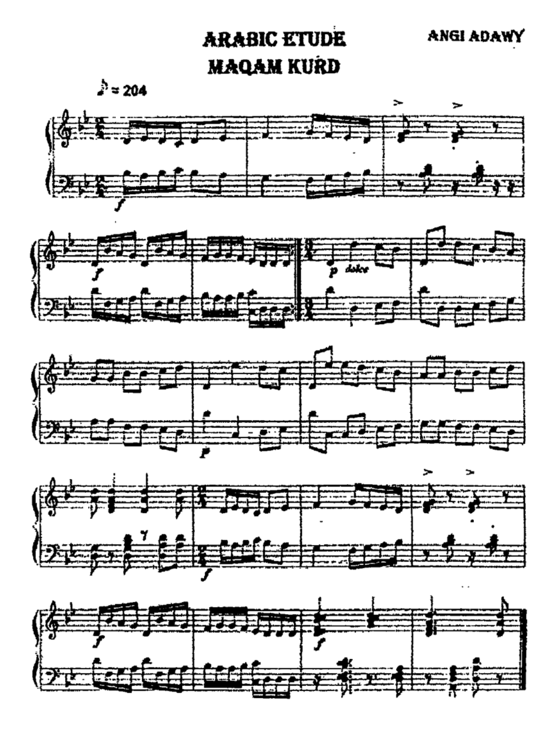
. قامت الباحثة بتأليف خمس مقطوعات صغيرة مبنية بأكملها على تقنية كتابة المرآة فى مقامات عربية مختلفة (حجاز– نوأثر – كرد – نهاوند) ، كانت ترتيبها كالتالى:

١. المقطوعة الأولى بعنوان " شقاوة " فى مقام شاهيناز من فصيلة الحجاز . اعتمدت تلك المقطوعة بشكل رئيسى على جنس الأصل "حجاز على درجة الدوكاه" و جنس الفرع " حجاز على درجة الحسينى " فى شكل موتيفات لحنية بسيطة وعمل مرآة لها على بعد درجة السادسة الهابطة. كما تم استخدام النوع الثانى من تآلفات المرآة ، والذى فيه يتم عمل انقلاب للتآلف بتغيير اتجاهه من الصعود إلى الهبوط أو بالعكس مع الإحتفاظ بنغمات البداية لكل تآلف ولكن نغمات البداية متحركة. (انظر الشكل ٦ب ، ص.١٠).



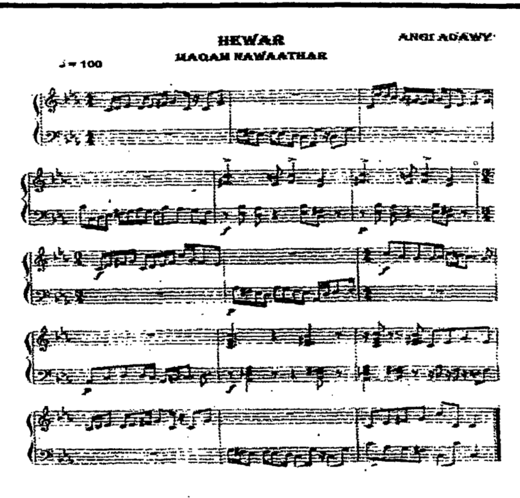
مدونه رقم (١)

٢. المقطوعة الثانية بعنوان " دراسة عربية " فى مقام كرد. اعتمدت تلك المقطوعة بشكل رئيسى على جنس الأصل "كرد على درجة الدوكاه" وجنس الفرع " نهاوند على درجة النوا " فى شكل موتيفات لحنية بسيطة وعمل مرآة لها على بعدكلتا الدرجتين الثالثة والسادسة الهابطة. كما تم استخدام كل من النوع الثانى و الرابع من تآلفات المرآة (انظر الشكل ٦ب - ٦د ، ص.١٠) .



مدونه رقم (٢)
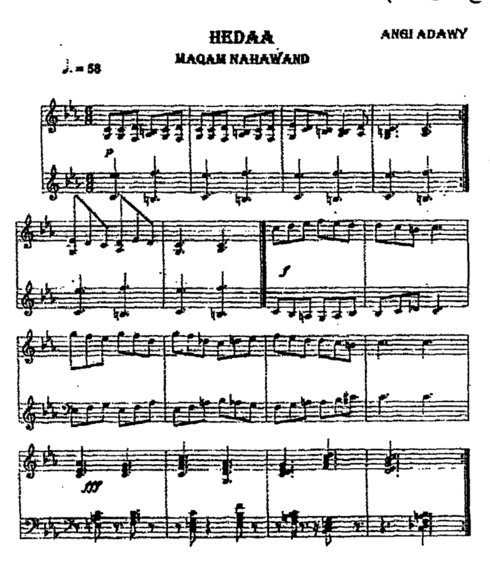
٣. المقطوعة الثالثة بعنوان " حوار " فى مقام نوأثر. اعتمدت تلك المقطوعة بشكل رئيسى على جنس الأصل "عقد نوأثر على درجة الراست" و جنس الفرع " حجاز على درجة النوا " فى شكل موتيفات لحنية بسيطة فى شكل تبادلى وعمل مرآة لها على بعد درجة الرابعة و الثالثة الهابطة ونفس درجة الركوز. كما تم استخدمت الباحثة النغمات المزدوجة لبعد الرابعة و الخامسة وكتابة المرآه لها على أبعاد مختلفة منها بعد الدرجة الخامسة – السادسة الهابطة. كما استخدمت الباحثة النوع الثالث من أنواع تآلفات المرآة ، والذى فيه يتم انقلاب التآلف بتغيير اتجاهه من الصعود الى الهبوط او العكس مع الالتزام بالعلاقات المسافية المقلوبة لبداية كل تآلف مع ما يسبقه (انظر الشكل ٦ج ، ص.١٠).



مدونه رقم (٣)

٤. المقطوعـة الرابعـة بعنـوان " حـداء " فـى مقـام نهاونـد. اعتمـدت تلـك المقطوعة بشكل رئيسى على جنس الأصل "نهاوند على درجة الراست" و جنس الفرع " حجاز على درجة النوا " ، وفى منطقة القرار " حجاز على درجة اليكاه " ، وفى منطقة الجواب " حجـاز علـى درجـة الكـردان " فى شكل موتيفات لحنية بسيطة وكتابة مرآة لها على بعد درجة الثالثة الهابطة ونفس درجـة الركـوز اوكتـاف اخفض. كمـا ركـزت الباحثـة علـى استخدام النوع الأول من انواع تآلفات المرآة ، و الذى فيه يتم انقلاب التآلف بتغيير اتجاهه من الصعود الى الهبوط او العكس مع الإحتفـاظ بنفس نغمـة البداية لكل تـآلف كمحطـة نغميـة (انظـر الشكل ٦أ ، ص.١٠)، كمـا تـم اسـتخدام
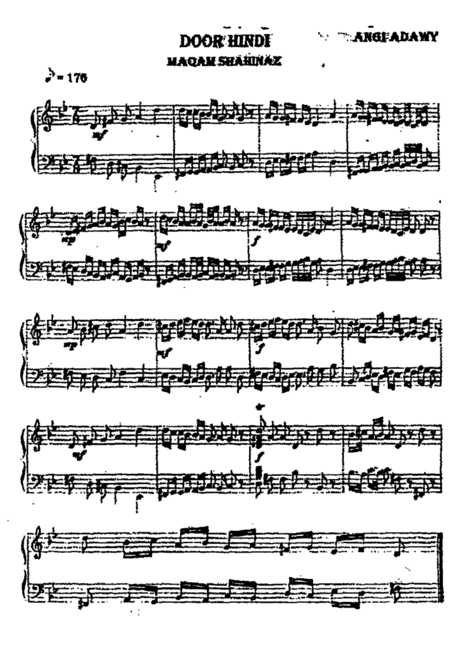
النوع الثالث من أنواع تآلفات المرآة فى نهاية المقطوعة (انظر الشكل ٦ج، ص.١٠).



مدونه رقم (٤)

٥. المقطوعة الخامسة بعنوان " دور هندى " فى مقام شاهيناز من فصيلة الحجاز. اعتمدت تلك المقطوعة بشكل رئيسى على جنس الأصل "حجاز على درجة الدوكاه" و جنس الفرع " حجاز على درجة الحسينى " فى شكل موتيفات لحنية بسيطة والزخارف اللحنية و احد الضروب العربية

"دور هندى" وكتابة مرآة لها على بعد درجة السادسة و الخامسة و الثالثة الهابطة. استخدمت الباحثة تآلف واحد فقط باستخدام النوع الأول من انواع تآلفات المرآة (انظر الشكل ١٦أ ، ص.١٠) ،مما اضفى عليها اصالة الطابع العربى .



مدونه رقم (٥)

وقامت الباحثة بإعداد استمارة استبيان تبين مدى ملائمة تقنية المرآة كأحد تقنيات التأليف الموسيقى فى القرن العشرين وإمكانية الاستفادة منها فى التأليف للموسيقى العربية وتوزيعها على نخبة من المحكمين(*) من قسمى النظريات والتأليف والموسيقى العربية. (أنظر الاستبيان فى ملحق البحث ١).

نتائج التحليل الإحصائى:

قامت الباحثة باستخدام برنامج SPSS للتحليل الإحصائى، حيث قامت بعمل معامل ارتباط بيرسون Pearson Correlation بين عناصر الاستبيان بعضها البعض، ارتباط عناصر الاستبيان بآراء المحكمين.

أظهر معامل ارتباط بيرسون Pearson Correlation بين كل نقطة من النقاط الخمسة للاستبيان، بأن هناك ارتباط قوى ذو معنوية شديدة Significant عند مستوى 0.01 بين جميع نقاط الاستبيان بعضها البعض. كما استخدمت برنامج للمعالجات الحسابية Excel لعمل جدولين يُوضحان (المقطوعات والمُحكمين).

يُظهر جدول المقطوعات العلاقة بين كل نقطة من النقاط الخمسة للاستبيان

---

* تتضمن نخبة المحكّمين :

أ.د. عواطف عبد الكريم (أستاذ متفرغ بالكونسرفتوار بقسم التأليف والقيادة – عميد كلية التربية الموسيقية سابقا وحائزة على جائزة الدولة التقديرية)

أ.د. فاطمة صلاح الدين ممتاز (أستاذ بقسم النظريات والتأليف بكلية التربية الموسيقية – وكيل الدراسات العليا بكلية التربية الموسيقية سابقاً)

أ.د. حسين عبد الحليم دغيدى (أستاذ بقسم النظريات والتأليف بكلية التربية الموسيقية)

أ.م.د رشا على طموم (أستاذ مساعد بقسم النظريات والتأليف بكلية التربية الموسيقية)

أ.د حسين صابر لبيب (أستاذ متفرغ بقسم الأداء بكلية التربية الموسيقية – عازف العود الأول فى مصر بالتمثيل فى مهرجانات عربية ودولية – مُقرر اللجنة الدولية الأوبرالىلعزف آلة العود)

أ.د. خيرى محمد عامر سليم (أستاذ بقسم الموسيقى العربية بكلية التربية الموسيقية – عازف عود بفرقة الموسيقى العربية بدار الأوبرا المصرية – عضولجنة تحكيم الهيئة العامه لقصور الثقافة) *

بكل مقطوعة من المقطوعات الصغيرة الخمسة وما إذا أظهرت معنوية (S) Significant عند مستوى الدلالة 0.05 أم إذا كان ليس هناك أية دلالة Non Significant (N.S) عند مستوى الدلالة 0.05 .

أما جدول المُحكمين يُوضّح المعنوية بين كل من مُحكمى الموسيقى العربية ومحكمى النظريات والتأليف والعلاقة بينهم وبين كل نقطة من نقاط الخمسة للمقطوعات ككل. (أنظر الملحق ٢).

أجْمع المحكمون فى كل من قسمى (النظريات والتأليف،الموسيقى عربية) بأن كيفية استخدام تقنية المرآة فى المقطوعات الخمسة الصغيرة ممتازة ومتنوعة وأنها تتلاءم تماما مع الطابع العربى.

سوف تستعرض الباحثة فيما يلى نتائج الاستبيان للمقطوعات الخمسة :

أظهر التحليل الإحصائى لآراء المحكمين بالنسبة للمقطوعات الخمسة بأن المقطوعة الخامسة (دور هندى) ظهر بها الإحساس بروح الطابع الشرقى والموسيقى العربية بشدة مع الحصول على أكبر نسبة منوية مقارنة بالمقطوعات الأربعة الأخرى. وتعلل الباحثة ذلك بأنها راعت فى تأليف تلك المقطوعة جميع المقترحات المقدمة من قبل محكمى الموسيقى العربية والنظريات والتأليف، حيث أنها اهتمت باستخدام أحد الضروب والمقامات العربية مع مراعاة التقليل من استخدام التنافر بين الصوتين ووضوح الموتيف اللحنى والتفاعل به بتقنية المرآة وبذلك تم توظيف الكتابة بالمرآة مع طابع عربى واضح.

إذا ما قمنا بعمل مقارنة بين المقطوعات الخمسة بعضها البعض بالنسبة لكل نقطة من نقاط الاستبيان .

بالنسبة للنقطة الأولى للاستبيان كانت أكثر المقطوعات التى لم يؤدى فيها النسيج المستخدم لاستبعاد روح الطابع العربى هى بالترتيب "شقاوة"، "دراسة

عربية"، "دور هندى" بنسبة ٥٠% عند مستوى أوافق بشدة بينما فى كل من المقطوعتين "حوار" و"حداء" عند مستوى أوافق. وتعلل الباحثة حصول كل من المقطوعتين "حوار" و"حداء" على نسبة أقل في التقييم، نظرا لأن العناصر الموسيقية المستخدمة فى تلك المقطوعتين من الاستخدام المقامى والشكل اللحنى، أضيف إليها لمحات من المُعاصرة المُتمثلة فى الاستخدام السينكوبى والهارمونى للحن، كما أن طابع التأليف الإيقاعى واللحنى لا يؤكد نسبيا روح الطابع العربى. فمثلا نجد أن فى المقطوعة الثالثة "حوار" تم إستخدام النغمات المزدوجة Double Notes وإستخدام التآلفات الثلاثية والرباعية بالحذف والإضافة مما استبعد إلى حد ما روح الطابع العربى التقليدى.

أما بالنسبة للمقطوعة الرابعة "حداء" يرجع التقييم الأقل نسبيا بالنسبة لإستبعاد روح الطابع العربى نتيجة إستخدام النغمات المزدوجة، التآلفات الثلاثية والرباعية بالحذف والإضافة كما فى المقطوعة السابقة حوار، ولكن بالإضافة إلى ذلك فإن طابع التأليف اللحنى من حيث المقام المستخدم (نهاوند) أقرب إلى طريقة التأليف فى السلم الصغير للموسيقى الغربية عنها للموسيقى العربية، مما أدى إلى استبعاد روح الطابع العربى إلى حد ما.

بالنسبة للنقطة الثانية والرابعة فإن أكثر المقطوعات المتواجد فيها الإحساس بالطابع العربى وأكثرها إحساس بالموسيقى العربية **بشدة** هى بالترتيب كالتالى فى كل من النقطتين" دور هندى" يليها "شقاوة" و"حوار" أما "دراسة عربية" و"حداء" أقل نسبيا . ويتضح ذلك من خلال الأسباب السابق ذكرها بالنسبة للنقطة الأولى (نظراً للارتباط بين نقاط الاستبيان بعضها البعض).

بالنسبة للنقطة الثالثة، وهو أكثر المقطوعات إثراءً باستخدام تقنية المرآة عن طريق مضاعفة النغمات بشدة فكانت جميع المقطوعات حصلت على نسبة واحدة ما عدا مقطوعة "حوار" كانت أقل تقدير نسبياً. وتُعلل الباحثة ذلك بأنه ربما استخدام الموتيف اللحنى منفرداً فى مازورة ثم القيام بعمل مرآة لذلك الموتيف فى مازورة تالية دون تواجد أصوات أخرى، أدى إلى أنه تمّ تقييمه بتقدير أقل نسبياً.

أما بالنسبة للنقطة الخامسة وهى أكثر المقطوعات التى لم يؤدى فيها الاقتصار على تقنية المرآة الى الشعور بالملل. أظهرت جميع المقطوعات معنوية عند مستوى أوافق بشدة ، ما عدا المقطوعة الرابعة "حداء"، حيث أظهر التحليل الإحصائى بأن ٥٠% من المحكمين عند مستوى أوافق بشدة و٥٠% عند مستوى أوافق. وتُعلل الباحثة ذلك بأن تلك المقطوعة قائمة على إيقاع ولحن متكرر يُعبّر عن خطوات الجمل فى الصحراء، التزاما منها بالتعبير عن تلك الخطوات فى موتيفات لحنية وإيقاعية متكررة، مما يدعو إلى الإحساس بالملل نسبيا.

نتائج البحث:

أولا :

ظهرت جذور استخدام تقنية الكتابة بالمرآة كأسلوب تأليف فى القرن العشرين إلى عصر الباروك. حيث ظهرت فى الفنون الكنترابنطية المستخدمة فى الفيوج فى القرن السابع عشر مثل الإنقلاب و الإنعكاس. وقد تعامل بعض مؤلفى القرن العشرين مع تلك التقنية امثال برزيشيتى (Persichetti) على أنها انقلاب ، بينما تعامل آخرون امثال بريندل (Brindle) مع الكتابة بالمرآة على أنها انعكاس.

ولا يقتصر التعامل مع تلك التقنية فى القرن العشرين على الدرجات

الصوتية فقط، بل يمكن أن يمتد إلى الأشكال الإيقاعية Rhythmic patterns، القوى التعبيرية Dynamics، الصياغة وخصوصا صيغة القوس Arch Form.

ثانيا:

التنافر المتعارف عليه فى موسيقى القرن العشرين يكون نتيجة استخدام مسافات لحنية متنافرة مثل مسافات الثانية والسابعة ، التى تظهر عند استخدام صوتين فى آن واحد أو فى شكل تآلف ، كما يرتبط التوافق بالمسافات اللحنية التى تظهر ذلك أيضا من خلال مسافات الثالثة والسادسة والرابعة والخامسة والأوكتاف. فإذا ما تم التركيز فى مقطوعة موسيقية ما على المسافات المتنافرة ، كلما زاد الإحساس بالتنافر و العكس صحيح. و بناء على ذلك فان الطابع الشرقى لا يرتبط بتعدد الأصوات المتوافقة أو المتنافرة ، وإنما تُضفى عليه لون من روح المعاصرة ، نظراً لأنه جرت العادة للاستماع إلى اللحن الشرقى بنسيج مونوفونى.

يرتبط الإحساس بروح الموسيقى العربية بوجه عام عن طريق تحقيق الضروب العربية و تكوين الخلايا اللحنية للمقامات العربية بالتركيز على جنس الأصل فى البداية وصولاً إلى نغمة الغماز (المحورية) ، ثم تناول تكوينات لحنية فى جنس الفرع ، ثم تناول المقام الأصلى ككل.

يعد استخدام تقنية المرآة من التقنيات التى يتوافق استخدامها مع الكتابة للموسيقى العربية وخاصة إن آراء المّحكمين اجتمعت على أنها وسيلة مناسبة لإثراء العنصر اللحنى فى الموسيقى العربية.

نظراً لاحتواء تقنية المرآة على أكثر من طريقة لاستخدامها عن طريق القراءة المعكوسة أو المقلوبة للتكوينات اللحنية أو للتآلفات الراسية من نفس درجة الركوز أو من درجات ركوز مختلفة ، فان كل ذلك يعطى تنويعات و

إثراء لأسلوب الكتابة ، و بناء على ذلك لا يحدث الشعور بالملل.

التوصيات:

دراسة تقنية الكتابة بالمرآة للطلاب المتخصصين فى التأليف سواء فى قسم الموسيقى العربية أوفى قسم النظريات والتأليف، مع مراعاة كيفية توظيفها بحيث تضفى الطابع العربى وروح المعاصرة، وذلك عن طريق مراعاة العناصر السابق ذكرها فى نتائج البحث.

مراجع البحث:

المراجع العربية:

١. **ديفى ، تيودور** (١٩٦٥) : *التأليف الموسيقى* .ترجمة سمحة الخولى . القاهرة : دار المعارف المصرية .

٢. **رشا طموم** (٢٠٠٦): "صيغة القوس فى بعض المؤلفات الغربية فى النصف الأول من القرن العشرين". بحث منشور فى *مجلة فكر وإبداع* الجزء السابع والثلاثون نوفمبر. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية .

٣. **عفاف زكى سلامة جرجس** (١٩٨٤) : *المشاكل التكنيكية لمؤلفات الفوجة عند هيندميث*. رسالة دكتوراه الفلسفة فى التربية الموسيقية .

المراجع الأجنبية:

1. **Belkin, Alan,** (2003). In: http://www.musique.umontreal.ca/personnel/Belkin/bk.H/H5.html, 18.05.2007.
2. **Brindle, Reginald Smith** (1986): *Musical Composition*. London, Oxford University Press
3. **Davorin, Kemf** (1996) : "What is symmetry in Music?" *The International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* (IRASM), Vol.27No.2 (Croatia: Croatian Musicological Society, Dec1996) 155-165. (http://www.jstor.org/about/terms.html)
4. **Mathewson, Iain** (2004): *Medical Hypotheses*, In:

5. http://www.presser.com/composers/info.cfm?Name=VINCENTPERSICHETTI
6. **Persichetti, Vincent** (1961): *Twentieth-Century Harmony: Creative Aspects and Practice*. New York. W. W. Norton.
7. **Rumery, Kenneth R.** (1992): *Introduction to Musical Design*. Brown Publishers.
8. **Questia Media America**, Inc. www.quesria.com
9. http://en.wikipedia.org/wiki/Mirror_writing
10. http://www.arvopart.org/glossary.html

المادة غير العربية

* البحث
* المقال النقدي

globalized World" Westminster Papers in Communication and culture. Vol. 1. 52-66.

Walcott, Rinaldo. (2000). "Riotous Black Canadians". Testifyin: Contemporary African Canadian Drama. Vol. I. (ed.) Djanet Sears. Canada: Playwrights Canada Press. 3-5.

Walcott, Rinaldo. (2003). Black Like who? Writing Black Canada. 2nd rev.ed. Toronto: Insomniac press.

Wisker, Gina (2007). Key Concepts In postcolonial Literuature. Hampshire: Palgrave Macmillan.

Woodall, Richardine. (2007). "(Re) Thinking My '-Ness': Diaspora Caribbean Blacks in the Canadian Context". Shibboleths: A Journal of Comparative Theory. 1:2. 120-26.

Other Woman: Women of Colour in Contemporary Canadian Literature. (ed.) Makeda Silvera. Toronto: Sister Vision Press.

Roy, A.G. (2008). "Rethinking Diaspora". Transforming Cultures e Journal. 3:1. 1-25.

<http://epress.lib-uts.edu.au/ Journals/TFC>

Sanders, Leslie. (2003). "History at Negro Greek; Djanet Sears's The Adventures of a Balck Girl in Search of God". In Testifyin": Contemporary African Canadian Drama. Vol. II. (ed.) Djanet Sears. Toronto: Playwright Canada Pres. 487-489.

Schick, Irvin Cemil. (1999). The Erotic Margin; Sexuality and Spatiality in Alteritist Discourse. London: Verso.

Sears, Djanet. (2003a). The Adventures of A Black Girl in Search of God. Toronto: Playwrights Canada press.

Sears, Djanet (ed.) (2003b). "Preface". Testifyin': Contemporary African Canadian Drama. Vol. II. Toronto: Playwrights Canada Press. iii-vi.

Tettey, J.W. and K.P. Puplampu. (2005). The African Diaspora in Canada: Negotiating Identity and Belonging. Canada: University of Calgary Press.

Tsagarousianou, Roza. (2004). "Rethinking the Concept of Diaspora: Mobility, Connectivity and Communication in a

(eds.) B. Moore-Gilbeert, G. Stanton and W. Maley. 234-247.

Kaplan, Jan (2004). "It's Back to Black". New Magazine Online Edition. 13-19 May 2004. Retriveved 3 Oct. 2004. <http://www.nowtoronto.Com/issues/2004-05-13/stage_theatrepreview_p.html>

Lemelle, Sidney J. and Robin Kelley (eds). (1994). "Introduction: Imagining Home: Pan Africanism Revisited" Imagining Home: Class, Culture and Naitonalism in the African Diaspora. London; Verso. 1-16.

McKittrick, Katherine. (2002). "Their Blood Is there, and they Can't Threw It Out: Honouring Black Canadian Geographies". Topia: A Canadian Journal of Cultural Studies. Spring. No. 7. 27-37.

McLeod, John. (2000). Beginning Post-colonialism. UK: Manchester University Press.

Mensah, Joseph. (2002). Black Canadians: History, Experiences, Social Conditions. Halifax: Fernwood Publishing.

Moodie, Andrew. (1997). Riot. Canada: Scirocco Drama.

Moore-Gilbert, B., G. Stanton and W. Maley. (eds). (1997). Postcolonial Criticism. London: Longman.

Mukherjee, Arun P.C. (1995). "Canadian Nationalism, Canadian Literature and Racial Minority Women". In The

Fludernik, Monika (ed.) (2003). "The Diasporic Imaginary". Diaspora and Multiculturalism: Common Traditions and New Devleopments: New York: Rodopi. xi - xxxix

Foster, Cecil. (1996). A Place Called Haven: The Meaning of Being Black in Canada. Canada: Harper Collins Publishers Ltd.

Hall, Stuart. (1990). "Cultural Identity and Diaspora". Identity: Community, Culture and Difference. (ed.) J. Rutherford. London: Lourence and Wishart. 222-237.

Harris, Jennifer. (2004). "Ain't No Border Wide Enough: Writing Black Canada in Laurence Hill's Any known Blood". The Journal of American Culture. 27:4. 367-374.

Henry, Frances. (1994). The Caribbean Diaspora in Toronto: Learning to Live with Racism. Toronto: Univerisyt of Toronto Press.

Henry, Frances and Carol Tator. (2002). Discourses of Domination: Racial Bias in the Canadian English Language Press. Toronto: University of Toronto Press.

Hooks, Bell. (1997): "Revolutionary Black Women; Making Ourselves Subject". In (eds.) B. Moore-Gilbert, G. Stanton and W. Maley. 215-233.

JanMohamed, Abdul and David Lloyd. (1997). "Toward a Theory of Minority Discourse: What is to be Done?". In

Americanism, or the structure of African Canadianite." Essays in Canadian Writing. 63. 1-55.

Clifford, James. (1994). "Diaspora". Cultural Anthropology. 9: 3. 302-38.

Davies, Carole Boyce (1994). Black Women, Writing and Identity: Migrations of the Subject. London and New York: Routledge.

Doyle-Marshall, W. (2000). "Obsidian Theatre: Regathering the Diaspora-Creation and Objectives of Obsidian Theatre Company" Performing Arts & Entertainment in Canada. Autumn 2000. Retrieved 09/12/2007. <http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m/319/is_2_33/ai_71634801/print>

Fanon, Frantz (1967). Black skin, White Masks. (Trans.) Charles Lam Markmann. London: Pluto Press.

---------------- (1997). "On National Culture". In (eds.) Moor-Gilbert, G. Stanton and W. Maley. London: Longman. 91-111.

Fatona, Andrea (2006). "In the Presence of Absence: Invisibility, Black Candian History, and Mellineaux's Pinhole Photography". Canadian Journal of Communication. Vol. 31. 227-238.

Works Cited

Bhabha, Homi K. (1994). The Location of Culture. London; Routledge.

Brah, Avtar. (1996). Cartographies of Diaspora: Contesting Identities. London: Routledge.

Brand, Dionne. (1984). Chronicles of the Hostile Sun. Toronto: Williams- Wallace.

Brown-Guillory, Elizabeth. (ed.). (2006). "Introduction: On Their Way to Becoming Whole" and "Place and Displacment in Djanet Sears's Harlem Duet and The Adventures of a Black Girl in Search of God". Middle Passages and the Healing Place of History: Migration and Identity in Black Women's Literature. Columbus: The Ohio State University Press. 1-14, 155-170.

Canadian Encyclopedia Online. (2001). "African-Canadian Drama". Retrieved 1/1/2007<http://www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=A1SEC819580>

Childs, Peter, and Patrick Williams (1996). An Introduction to Post-Colonial theory. New York: Prentice-Hall.

Clarke, George Elliot (1998). "Contesting a Model Blackness : A Meditation on African Canadian African

<httn://www2canizkororg/hweb/orgs/canadian/canadá/instice/hate-motivated-viole...>

7 The Adventures of a Black Girl in Search of God borrows its title from G.B.Shaw's fictional tale of South Africa, the Adventures of the Black Girl in Her Search for God (1933). The frightening dramatization of loss of faith is the common denominator linking the two works.

8 These words are borrowed from Frantz Fanon's "On National Culture", in Postcolonial Criticism, Bart Moore-Gilbert et al [eds.], p.94.

based actor/playwright. He exploded into the scene in 1995 with his first play Riot.

Djanet Sears was born in England to a Guyanese father and a Jamaican mother. Then she moved to Canada at the age of fifteen. Her play Afrika Solo (1990) was Canada's first stage play by a person of African descent.

5 In the Black Atlantic, Gilroy provides a study of African intellectual history and its cultural construction, and joins the black cultures of America, Britain and the Caribbean to one another and to Africa.

6 The Rodney King case is an example of hate-motivated violence. On March 3, 1991, in Los Angeles, several police cars chased Rodney G. King, a black parolee, who was allegedly speeding. Forced to stop and exit the car, King was then struck, kicked and shot with an electronic gun. He suffered extensive injuries. Three police officers and a sergeant were first indicted by a Los Angeles grand jury in connection with the beating. Seeking a change of venue, which they were granted, they had Simi Valley, a predominantly white, middle-class community 35 miles from downtown Los Angeles, as the new trial site. On April 29, 1992, the jury rendered its verdicts, generally finding the accused not guilty of the charges. Rioting, which resulted in loss of life and extensive damage to property, was recorded. For more details see

NOTES

[1] Black people, Black Canadians, African-Canadians and Caribbean Canadians are all designations used to refer to people of Black-African descent who reside in Canada. The majority have relatively recent origins in the Caribbean, while some trace their lineage to the first slaves brought by British and French colonists to the mainland of North America.

[2] The term 'imagined community' is used by Benedict Andersan to mean "an imagined political community" which is "imagined because the members of even the smallest nation will never know most of their fellow members," and "[i]t is imagined as a community, because, regardless of the actual inequality and exploitation that may prevail in each, the nation is always conceived as a deep, horizontal comradeship." See Imagined Communities: Reflections on the Origin and spread of Nationalism. (1991) rev. ed. London: Verso. p.6.

[3] 'Janus-faced' is employed by H. Bhabha to refer to the construction of new meanings and different practices that aim at positioning social subjects differently.

[4] Andrew Moodie, a first generation Jamaican Canadian, was born in Ottawa. He is an Ontario-

based on difference and therefore concerns itself with the diversity of the present Black community in Canada. On the other hand, The Adventures of a Black Girl in Search of God advocates the need to reclaim a lost tradition and view the present Black existence in Canada as a collective 'one true self'. To conclude, the regulatory and disciplinary state practices have given rise to the construction of discourses of Blackness in Canada. To Black Canadians, Canada has become enemy territory instead of an 'imagined community' that evokes discourses of kinship and home.

> within the history and space of the African Diaspora, a larger imaginary and a deeper root. (2003, 489)

Both Riot and the Adventures of a Black Girl in Search of God reveal the truth about Canada as a land troubled by questions of race and space. They complement each other in studying every aspect of Black existence in Canada. Riot is set in Toronto and depicts the lives of Black immigrants with a relatively recent history, whereas The Adventures of a Black Girl in Search of God has the rural northern community of Holland Centre, Ontario, as its setting and deals with the lives of the descendants of black slaves who flew from America to Canada. Both plays demonstrate how diasporic existence impacts the lives of both men and women with a sense of displacement and homelessness. The Adventures of a Black Girl in Search of God, particularly stresses the double oppression of women being the victims of both racist and sexist policies. Both plays address the necessity to develop a strong sense of cultural identity that can be the starting point for a successful resistance of racism, though, in fact, in two different ways. Riot emphasizes the importance of viewing cultural identity as

'negotiate destabilizing terrain' (Brown-Guillory 2006, 11). On the other hand, Sears shows that she writes from the center of the African tradition as displayed through the play's sub-plot and form. Reclaiming the missing history of Black people is her way of seeking reconnection. This re-connection or re-membering is "what heals...what mends and gathers the tribes back together" (Davies 1994, 17). People like Abendigo have a deep sense of betrayal and their diasporic identity is turned from one of shared pain and victimization into one of strong resistance. Their strategy is based on seeking to retrieve and re-vivify black history. It is one way for erasing the reduction of Blacks to mere ornaments, and re-telling their contributions to society. It is only then that, to use Fanon's words, "the black soul" will no longer be "a white man's artifact" (1967, 16). Leslie Sanders praises the way content and form are employed to convey Sears's message:

> Through voice, dance and spectacle, as well as in story, the Adventures of a Black Girl in Search of God situates the struggles of African Canadians within a national narrative, indeed, but also

Creek, to the Atlantic itself and to Africa, the source" (Sanders 2003, 489). Rainey's act of dropping her daughter's dolls into the water "evokes the river-crossing that saved escaping slaves and the Middle Passage that brought them into slavery" (Sanders 2003, 489). Generally 'the living set' employed by Sears acts as a liberating force that helps enhance Rainey's healing.

As a Black female playwright, Sears asserts the need for Black women, in particular, to express their history in the form of writing. In the Adventures of a Black Girl in Search of God, she captures the double bind of the Black woman: racism and sexism. Rainey's character displays the torture a Black woman faces when she becomes a prey both to her own culture and the racist culture. Yet one important aspect of Rainey's character is that she realizes that "movement or crossing-over is a necessary antidote to the paralysis of oppression and depression" (Davies 1994, 16). In this sense, the play "explores strategies for survival among black Canadian women" as displayed through Rainey's ability to 'reconcile contradictions', 'adapt to ambivalence' and

experience, to use Hall's words, "only begins to be healed when these forgotten connections are once more set in place" (1990, 225).

The Adventures of a Black Girl in Search of God employs the concept of the "living set", which Sears "saw in Benin, where music, story (text) and choreographed movement are presented as parts of one form" (2003a, iv-v). 'This living set' is essential to the play's concern with the African tradition. The chorus, as Sears points out, "culturally connects the African diasporic traditions in Canada to these in Africa" (2003a, v). The 'Chorus of souls' (Sears 2003a, 3) which is first presented in Act I embodies Sears's idea of the tree of life according to which people who belong to the same cultural tradition are surrounded by "an unseable contingent of souls, below, beside and beyond ourselves" (Sears 2003a, iii). The constant movement, gesture, dance and sound are intended to reach as many senses as possible. In many ways, the technique that is employed enhances many ideas that Sears wants to convey. For example, the fact that water is everywhere in the production symbolizes "extending the geography of Negro

reference here to the idea of 'the tree of life' which runs through the two plots and connects Rainey and her father to the soil of Negro Creek. Abendigo, on his death bed, stresses that to him, 'Heaven is Negro Creek':

> Abendigo: My grandmother left her life in that water. My body will rot in the earth and nurture the land, enriching the soil and more grass will grow and flowers and shrubs. And a cow might eat the grass and a part of me will be in the cow and in the cow's milk. And may be someone on Negro Creek will drink that milk or eat that cow. And the circle will just keep going and going and going. (Sears 2003a, 94).

The view that is expressed in Abendigo's words brings to mind Hall's view of cultural identity as "a sort of collective 'one true self, hiding inside the many other, more superficially or artificially imposed 'selves', which people with a shared history and ancestry hold in common" (1990, 223). The artifacts, stolen by Abendigo and his cronies, are refashioned as, for example, turning their grins into human smiles. This act is symbolic of resisting the attempts of the racist culture to 'distort', 'disfigure' and 'destroy'[8] the past of the Blacks who have been on Negro Creek since 1812. The reclamation of the artifacts and the military jacket is another act of healing in the play as the painful Black

oppress and make it impossible for Black women to survive if they do not show any resistance.

The idea of resistance is also introduced in the sub-plot which portrays Old Abendigo's plan to reclaim all stereotypic representations of Blackness in Negro Creek. With the help of his old friends, Abendigo goes inside people's houses and takes away cookie jars, piggy banks, plaques, visual images and ephemera. Most important of all is the plan to retrieve a jacket with historical significance from a museum that does not appreciate it. Abendigo insists that Canadian authorities "can't just erase us from nearly 200 years of history" (Sears 2003a, 46). In her 'Introduction' to the play, Sears expresses an insatiable desire to write plays that are "deeply rooted in the African oral tradition ... that has withstood nearly four centuries of institutionalized attempts at eradication" (Sears 2003a, iv). Such attempts are seen as "one of the gravest forms of damage done to minority culture" since "the physical survival of minority groups depends on the recognition of its culture as viable" (Jan-Mohamed and Lloyd 1997, 239). Therefore, Abendigo's stealing of artifacts, though objected to by Rainey, should be viewed as 'a cultural mode of struggle' that is the basis of identity politics. As a lawyer, his defence of the rights of any Black person even if he is poor is also an act of resistance.

In her 'Introduction' to the play, Sears draws attention to "a remarkable African proverb' which "asserts that we stand on the shoulders of our ancestors", or as she further explains, that "[g]enerations suppor[t] each other, one gently poised atop the other" (2003a, III). There is a

is so worried about her father, being so old and sick. She starts to think of all the sufferings she has experienced, starting with the loss of her mother, her mother-in-law, her daughter and her father near the end of the play, and views them as, to use Sears's words in the 'Introduction' to the play, "catastrophic life-changing events where the presence of God or even the faintest hint of grace could not be located" (2003a, iii). Rainey is tortured and asks "why the need for suffering at all. And if indeed God can take credit for the world, why does he not also take credit for being the author of that suffering?" (Sears 2003a, 72). Yet at the end of the play, Rainey overcomes her sense of loss and is reconciled with her husband. This reconciliation is seen as an act of healing which "demand[s] a space where women are allowed freedom to live productive lives that include a connection to a community of men and women working together to support each other" (Brown-Guillory 2006, 170).

Writing from the position of a Black female playwright, Sears employs Rainey's character to "challenge [the] representation of woman as only valued and worthy of a place in society if she is a mother" (Wisker 2007, 101). In a sexist Black society that values a woman only on the basis of motherhood, Rainey is empowered through stressing that she can still play a more important role, that of struggling to keep Negro Creek which is, says Rainey, "all that we have in this world really" (Sears 2003a, 117). Bell Hooks states that Black women in the diaspora who 'work in predominantly white settings' should "work at critical interrogations and intervension that address white racism" (1997, 226). The main plot traces the process of Rainey's identity formation in the face of racism and sexism which

making Blacks invisible through erasing their long history can be seen in changing the name of Negro Greek in a way that will cause it to lose its Black identity. Walcott sees such attempts as part of 'a particularized Canadian racial discourse' which aims at ignoring early black history and claiming that "any black presence in Canada is a recent and urban one spawned by black Caribbean, and now continental African, migration" (2003, 43). In her notes on the play's setting, Sears draws attention to the strong connection between Rainey and Negro Creek as "she was born and raised on this soil, and she swears that early on a dewy morning, she can almost hear Negro Creek sing" (2003a, 2).

As a Black woman Rainey is agitated and her agitation takes different forms like eating ashes and dozens of aspirin. She insists on terminating her marriage. Frances Henry points out that 'relationship break down' is quite common in diasporic existence and that 'the bonds between men and women tend to lack depth" (1994, 86). Emotional bonds are affected by economic, financial and social pressures. In Rainey's case, it is the loss of her daughter and being deprived of performing the role of a mother that form a part of her identity crisis. Rainey is also agitated because she disagrees with her father who is a sort of an ancient patriarch in the community of Negro Creek. She objects to his plan of stealing the artifacts from the houses of Negro Creek because, as she tells him, she is afraid lest he should "end up in jail" as he is " 'liberating' property that is not [his] own" (Sears 2003a, 41, 42). She lives not only with the guilt of being unable to diagnose her daughter's meningitis but also that of acting as a disobedient daughter, though she

Black Canadian woman; and the comic sub-plot portrays the struggles of Rainey's father, Abendigo and his old friends to reclaim emblems of African tradition including the name of Negro Creek. The Adventures of a Black Girl in Search of God explores the importance of place in Black Canadians' identity formation and shows how diasporic existence engenders ambivalence and fuels feelings of alienation, loss and separation.

Rainey's character reflects different forms of frustration resulting from living in a world full of racist and sexist attitudes. Through Rainey, Sears gives voice to the realities that many Black women experience on a daily basis. Rainey has withdrawn from life, husband and religion after the death of her daughter. She gives up the medical practice and buries herself in preparing a Ph.D. in religion. She holds herself responsible for the death of her daughter for failing to diagnose the meningitis she got. Throughout the play, Sears portrays Rainey's character as both rootless and agitated.

As a Black Canadian, Rainey feels she is discriminated against and rootless. She complains that when she was practising medicine, "other doctors or patients assumed I was the nurse. Some patients didn't even want me to treat them" (Sears 2003a, 44). She cannot forget the years when her father "used to wash toilets, was a sleeping car porter on Candian Pacific, for years before anyone would hire him as a lawyer" (Sears 2003a, 18). Such signs of discrimination cause Rainey to feel she is rootless though she asserts that her "Pa's family's lived and died on this bush land - been ours since the war of 1812" (Sears 2003a, 19). Attempts at

> assessment of the desire for achieving a possible Black community - that is the project that Riot loudly announced, articulated and that was lovingly performed for its audience. (2000, 5)

The Adventures of a Black Girl in search of God[7] examines African Canadian women's identity formation as well as the struggle of the descendants of early Black Canadians who are subjected to a form of erasure. Like Moodie's Riot, Sears's play is taken from a story that surfaced in newspapers. The local council in the rural northern community of Holland Center, Ontario, wanted to change the name of Negro Creek Road because they thought that the word 'Negro' was old-fashioned and insulting to Black folks. They wanted to change it to Moggie Road in honour of an early White settler. The small local Black community, whose ancestors go back to the days of fleeing black slaves from America, rose up in protest (Sanders 2003, 437). Born in England and living in Canada, Sears has herself experienced multiple border crossing, and her play replicates the displacement engendered by her own experience. She deals with different aspects of racism, both past and present.

Sears stresses two important aspects of her work as a playwright: first, that she writes as both a Black and a female (2003b, iv); second, the importance of reclaiming the African tradition which forms the basis of Black Canadian identity. These two aspects are reflected in the play's double plot. The main plot deals with Rainey's identity crisis as a

that they are far from being stereotyped. Both of them are examples of how diasporic identity is contested. They show awareness of 'who they are' and 'what home is'. Effie wonders: "Isn't it wild though that we're like living through this really tumulous time," and expects violence to erupt in Toronto because "[a]ll symptoms are there. General restlessness, feeling of unease... aroused pugnacity" (Moodie 1997, 61). Grace is given the following moving speech at the end of the play:

> Grace: ... even though I was raised in Montreal, I was born in Jamaica and I am proud to call it my place of birth just as I am proud of the people who come from it. (my italics; Moodie 1997, 80).

In 'Playwright's Notes' to the play, Moodie points out that "the play is dialogue heavy" (1997, 13). He crams in so many issues that some cannot be dealt with adequately. The audience do not watch any of the riots acted on the stage but they are reported through TV coverage or as piece news in the papers. More stress is given to convey "multitonal articulations of Black Canadian subjectivities" (Fatona 2006, 237). Walcott summarizes Moodie's message in Riot in the following words:

> ... no singular Black community is possible but an acknowledgement of Black plurals allows for a more honest

Grace : Hello? Hi-Yeah. I'm Okay. How are you ... where are you ... well, I feel that I want a second chance ... well if you think that's what's right for you... I said if you think that's what's right for you then I can really argue can I ... Kirk ... remember when Grandoma stayed with us? ... Oh Lord I can still remember the feel o dat mush in me hand. An 'it all mix up wide de spit. (she sucks her teeth). I was just thinkin' about her yesterday, and I just thought I'd tell you. What? ... Okay. Yes. Thank you for calling. Bye. (Moodie 1997, 64)

Effie sets another example of how diasporic existence causes Black females to be oppressed on many levels. Existing in a White culture that devalues Blackness, she describes her painful experience of being a 'fat' and 'ugly' young woman. Growing up in Vancouver, she had a stressful time: "... it was just my Mom and me and in the early 80s she lost her job, so we had no money. She had a nervous breakdown, I have to take care of her..." (Moodie 1997, 85). Disruptive tensions have caused Effie to become 'very self-destructive'. Deciding to desert her mother, Effie moves to Toronto which is the only way out for her. What is significant about the two characters of Grace and Effie is

relationships within the family (1994, 82). Frances Henry points out that:

> The frequency of movement, cross-nationally and even internally within a city or province, deeply affects the relationships between family members and particularly the socialization of children.
>
> Family members are frequently separated, some for long periods. There is a pattern of women who migrate to Canada and attempt to establish themselves economically and socially. [1994, 82]

Grace plays the role of a mother in her relationship with her rebellious brother Kirk. She brings him to Canada to protect him from their alcoholic mother. She asserts that "Kirk is living with me because he got into trouble" and that she is taking that responsibility 'seriously' [Moodie 1997, 53]. Grace's aunt and uncle brought her to Canada and saved every penny they had to give her the education she deserved. With the arrival of Kirk, she had to give up all her plans to take care of him. Yet, at the end of the play, Kirk deserts her to an unknown place, leaving her only to suffer. Receiving a call from him, Grace begs him to return:

Alex : cause it would just strike me that Canada is so big. I mean, it's huge right? So I would jump up and try to see all way over to Halifax but it was too far. Okay, so I'd jump up and try to see all the way over to Vancouver, but it was too far. Okay so I would stretch my arms out and try to touch the edge of Canada, but it was way too big. So, I would flop on my stomach and grab fistfuls of grass and I would hug Canada. And you know what...if you stay really, really, really still, after a while, it almost feels like Canada is hugging you back. And I miss that feeling. I really do (my italics; Moodie 1997, 95).

Through the two female characters, Grace and Effie, Moodie shows how diasporic existence becomes an agent of disconnection as well as emotional and spiritual disempowerment. Both Grace and Effie are overburdened with the traditional female roles of caring sisters and daughters. They sacrifice their chances of success in Canada for the sake of family members. Riot shows how geographical mobility of Black migrants greatly affects

these rich niggers who doesn't believe that racism exists" (Moodie 1997, 45). Alex is an example of those Blacks "who.... compromise heavily and change to work and survive in an alien society" (Foster 1996, 60). He forges a new cultural identity founded on differences from other Blacks and similarity with Canadian culture. To him, identification with Canadian culture is a necessary and empowering strategy of survival in the black diaspora. In response to Grace's description of the police as 'some kind of occupying army', Alex asserts that "that feeling is pretty universal.. white people feel just as nervous around cops as we do" (Moodie 1997, 28). Following the news about Los Angeles Riots, he sees the way Rodney King was beaten as an act "within police procedure" (Moodie 1997, 33). Later, with the eruption of the Toronto riot following the shooting of a black youth by the police, he insists that there is no sense in "mak[ing] this recent police shooting into some kind of Canadian Rodney King" (Moodie 1997, 62). The riot, to him, "is definitely a melee" (Moodie 1997, 81). In contrast to Henry's enthusiasm for a program to help some Black youths, Alex wonders coldly: "is it our responsibility to eliminate all black crime?" (Moodie 1997, 45). Fanon draws attention to this attitutde which discards cultural identity and describes those who adopt it as "individuals without an anchor, without a horizon, colourless, stateless, rootless..." (1997, 99). In spite of his deadly attempts to relate himself to White culture, Alex sees Canada as a 'slippery' and 'imprecise' space (Woodall 2007, 125). Moodie closes his play with the following words that convey a sense of loss and homelessness even for people like Alex:

> the car and proceed to beat the shit out of me. Somebody calls the station, tells the police that the two white guys are being attacked by a crazed Negro with a knife. (Moodie 1997, 27-8)

Walcott points out that in diasporic Black communities, the "police relations tend to be one of the most pressing issues" and whether to use the Rodney King incident or police shooting in Canada or any other incident, "the police seem to be the agents through whom the dominant culture enforces its position" (2003, 123). Like Henry, and in spite of viewing him as a mere immigrant, Wendle thinks that all Blacks "have to stick together" in the face of "the most racist country" (Moodie 1997, 46). Both Henry and Wendle turn their diasporic experience of alienation, victimization and loss into a particular intense search for and negotiation of identity. Tsagarousianou praises the "essentially novel opportunity for self-invention inherent in diasporic cultural politics" as opposed to "a nostalgic effort of recovering or maintaining ... identity" (2004, 59). It is the notion of discovering 'what [they] really are' or 'what [they] have become' claimed by Hall (1990, 225).

To show the 'complex response mechanisms' of Black diasporic existence in Canada, Moodie introduces the character of Alex whose attitutde is wholly different form that of both Henry and Wendle. Alex's case is one of "inner expropriation of cultural identity' which 'cripples' and 'deforms' (Hall 1990, 226). Wendle sees Alex as "one of

Grace, he says, "the hell you mean you're Jamaican. You were raised in Montreal since you were three!...you as Jamaican as fucking Henry" (Moodie 1997, 72). Nevertheless, Wendle complains that "though his ancestors fought and died to help found this country", there is not a single black person in sight in any sector, from the police force, to the military, to the CBC" (Moodie 1997, 28). He insists that "every aspect of this country is racist" and swears that the Whites "will not treat him like an animal" (Moodie 1997, 29, 34).

Wendle's experience with the police brutality is even worse than that of Henry. It reflects clearly one of the discourses of domination on which the Canadian policy of 'democratic racism' is based, that of 'White Victimization' or 'Blame the Victim' which assumes that African Canadians and immigrants "are more prone to deviant behaviour" (Henry and Tator 2002, 230). As a result, if the Blacks are attacked by the Whites, they, not the Whites, have an assault charge on their record at the police station.

Wendle : ... a bunch of white guys get in a car late at night, they take a broom with them, and when they see a black person on the street, they step on the gas, they stick the broom on the window, and they smack him on the head.

.....

So I run towards the car, grab the broom, start pulling, these two homogenous white guys get out of

that Black diasporic experiences in Canada can be the sites of hope and new beginning whereby a young Black who has committed 'some small offence' can get an opportunity to learn some skills. "That way," says Henry "he will have a greater respect for himself and therefore he won't commit any crime" (Moodie 1997, 45). Henry's words allude to "policies that position black youth as pathologically criminal" and suggest that "the social integration of the black body is possible only if it's firmly managed..." (Walcott 2003, 123).

Wendle shares with Henry the " 'in-between' spaces" which "provide the terrain for elaborating strategies of selfhood - singular or communal -that initiate new signs of identity..." (Bhabha 1994, 2). That he is from Nova Scotia is quite significant:

> ... Nova Scotian Blacks are far more 'indigenous' than their counterparts elsewhere. For instance they are more likely than Blacks in other provinces and territories to be Canadian-born, to have Canadian citizenship, and to be proficient in at least one of Canada's official languages. However, like other Blacks, they are still subjected to high levels of racial discrimination, especially in employment. (Mensah 2002, 126)

As a Nova Scotian, then, Wendle claims the right to call Canada 'my country' and to defend it against immigrants who are not law abiding like Kirk. Talking to Kirk's sister

other hand, tends to be more radical. (2002, 39)

In Riot, the characters' response to racism and police brutality can be clearly understood in the light of Mesnsah's above mentioned words. The play arouses debates about the meanings and boundaries of affiliation and shows that "[c]ultural identities undergo constant transformation" and "are subject to continuous play of history, culture and power" (Hall 1990, 225).

A study of the characters in Riot will show how Black cultural identity in Canada is a site of crisis which is still being negotiated due to the diversity of the Black community. Henry, the immigrant from Uganda, who runs a successful business in Toronto knows quite well that "it's not easy being an immigrant in this country, especially if you're black they don't respect your education, your training ..." (Moodie 1997, 72). Cecil Foster shows how even those Blacks achieving the highest levels in Canada are forced to confront the fact that they are perceived by the Whites as 'visitors' or 'not fully accepted citizens' (1996, 69). Though Henry tries to convince himself that "the police in this country don't scare me" (Moodie 1997, 27), he thinks that there is no need to 'file a complaint' against the 'two cops' who searched him and his car for drugs while threatening him with their guns only because he made an illegal left turn. In spite of a deep sense of fragmentation, he is still dreaming of a time when "we could just stop and make our own way and not have to struggle all the time to prove that we are equal" (Moodie 1997, 76). He believes

does not show any signs of disappearing. Walcott sees "Black Canadian identification with the incidents in Los Angeles in 1992, and the eruption of a small riot in Toronto" as an "indication of transnational political identification that needs to be addressed" (2003, 41). This boundary-crossing illustrates Paul Gilroy's claim that "a Black Atlantic culture has developed whose expression exceeds the categories of ethnicity and nationality" (Mukherjee 1995, 439). It "highlight[s] a continuous Black subject that is historically and geographically linked by dispersal" (McKittrick 2002, 34).

Calling up a broader notion of Blackness does not affect the play's sense of locality and historicity. The characters display varying degrees of attachment to the Canadian nation in spite of sharing the same experiences of separation, displacement and loss. "Blacks are not affected equally by racism, neither do they respond in a uniform manner to racial problems," as Mensah explains:

> Rather, complex response mechanisms have emerged among Blacks. These vary based on age, sex, country of birth, period of imigration, educational background and a host of other factors. There are indications that higher-status visible minorities, inlcuding Blacks, tend to seek the acceptance of the dominant White group and, at the same time, try to prevent their privileges from being impinged upon; the lower-status group, on the

> not, is already inscribed in our cultural identities. (Hall 1990, 227-28)

The choice of Toronto as a setting for the play quite suits Moodie's emphasis on plurality. Toronto is the most racially and ethnically diverse city in the world. It is also the city of choice for new immigrants who go there in search of better economic and educational opportunities. Riot epitomizes the diversity of Toronto through offering a complex range of Black characters whose "relationship to the nation bears the traces of different and competing histories, sometimes even antagonism" (Walcott 2000, 3). Of the six characters who share a house, only Henry and Kirk are immigrants. Henry is from Uganda, in his thirties, the owner of an electrical repair company in Toronto. Kirk is the youngest, in his late teens. He is a student from Kingston, Jamaica. The rest of the characters are students in their twenties who are either born or raised in Canada: Wendle (Nova Scotia), Alex (Ottawa), Effie (Vancouver) and Kirk's sister, Grace (born in Jamaica and raised in Montreal). Through the clash of opinions about racism, police brutality and civil unrest, Riot unveils the voice of African youth in the diaspora and their struggles to understand their place as dual citizens of, at minimum, two homelands. Walcott notes that "the play thematises a range of passionate attachments to the nation demonstrating that to be Black Canadian does not have one historical path for belonging but many" (2000, 4).

Setting Riot in the context of the 1992 Los Angeles and Toronto riots does not limit the play's intention to heighten the political realities of its day only, rather the issues the play addresses continue to be relevant as long as racism

Andrew Moodie's Riot is a humorous, but pointed, drama which concerns the lives of six young Black Canadians living in Toronto in 1992. It records their reaction to two riots in North America: the Los Angeles riot in the aftermath of the acquittal of police officers in the Rodney King beating;[6] and the riot that ensued on Yonge Street in Toronto. Throughout the play, the six characters show diverse views related to their diasporic existence and their relationship to Canada which they cannot still locate as their 'home'. Moodie stresses the importance of approaching the Black Canadian community as a very rich, multi-textured one, rather than a single monolithic entity. He is concerned with the characters' diasporic, not ethnic, identity which "can often draw much more on the experience of migrancy and settlement, of 'making one's home than on a fixation to a 'homeland' " (Tsagarousianou 2004, 58) and stresses the impossibility of a singular Black experience in Canada. The group of six characters in Riot represent Hall's view of cultural identity as both similarity and difference;

> Vis-a-vis the developed west, we are very much 'the same'. We belong to the marginal, the underdeveloped, the periphery, the 'Other'....
>
> At the same time, we do not stand in the same relation of 'otherness' to the metropolitan centres. Each has negotiated its economic, political and cultural dependency differnetly. And this 'difference', whether we like it or

'renounce his blackness' in order to become a real human being to the oppressive culture (1967, 18). Woodall warns that though "theatricality and self-fashioning can be sources of power and strength, ... they can also lead to identity fragmentation, displacement and alienation" (2007, 122).

Other Black Canadians realize that forging a hybrid cultural identity can end up with the erasure of their own culture. They are fully aware of the fact that the articulation of their Black identity is grounded in both race and cultural expressions. Enhancing Black cultural practices and same-race relationships is essential to the process of positioning Black cultural identity. In "Cultural Identity and Diaspora," Hall presents two different ways of viewing cultural identity. The first view "defines 'cultural identity in terms of one, shared culture, a sort of collective 'one true self' " (1990, 223). The production of this identity has the re-telling of the past and the rediscovery of hidden histories at its centre. True cultural identity, therefore, reflects common experiences and cultural codes unifying all Blacks under the idea of 'who they were'. The second view of cultural identity recognizes the "deep and significant difference[sic] which constitute[s] 'what we really are'...or rather... 'what we have become' " (1990, 225). In Hall's view, to recognize differences, ruptures and discontinuities is to understand "the different ways we are positioned by, and position ourselves within the narratives of the past" (1990, 225). An understnading of Hall's views on cultural identity is essential for tackling this issue in both Riot and The Adventures of a Black Girl in Search of God.

and the tensions of their differences as George Elliot Clarke points out:

> African-Canadian consciousness is not simply dualistic. We are divided severally; we are not just Black and Canadian but also adherents to a region, speakers of an official language (either French or English), disciples of heterogeneous faiths, and related to a particular ethnicity (or national group), all of which shape our identities. African Canadians possess then, not merely a double consciousness but also a polyconsciousness. (1998, 17)

Alienated from a Blackness displaced through migration and a Canadianness into which they cannot fully assimilate, Black Canadians experience a growing sense of weakening ties to any particular nation or culture which generates the desire for new kinds of diasporic identification. They are always engaged with developing cultural and racial identities that are exchangeable and negotiable in dealing with racism and discrimination.

To some Black Canadians, theatricality and self-fashioning are successful means for incorporation into Canadian culture. In social relations with White Canadians, they adopt an alternate personality which represses what Hall calls 'presence Africaine'[sic] (1990, 226). This situation is expressed by Frantz Fanon through the image of the black man who has to adopt a white mask and to

> spiritual, cultural and political metaphor....
>
> This is the Africa we must return to - but 'by another route': what Africa has become[sic] in the New World, what we have made of 'Africa': 'Africa' - as we re-tell it through politics, memory and desire. (1990, 231, 232)

Hall's 'symbolic journies' constitute a part of what can be called a "Diasporic Imaginary" suggesting that "people who identify themselves as part of a diaspora are creating an 'imaginary' - a landscape of dream and fantasy that answers to their desires" (Fludernik 2003, xi). This 'Diasporic Imaginary' can be a substitute for a Black Canada which the diasporic Blacks can never locate.

Identity is a fluid concept. The phrases associated with diasporic identity such as 'belonging nowhere' or 'belonging elsewhere' suggest freedom and new possibilities of identity formation and notions of belonging. Stuart Hall emphasizes that "[i]dentity is not as transparent or unproblematic as we think" and that it should be viewed "as a 'production' which is never complete, always in process...." (1990, 222). Sharing the same view with Hall, Irvin Cemil Schick asserts that "identity is never 'complete'", and that "times of crisis or transition are often periods of particularly intensive identity construction" (1999, 19). Black Canadian identity is both complex and problematic because of the multiplicities of Black people

> immigration in the past three decades? Indeed, why in our minds do we have to symbolically run back home[sic] when only a short while ago we were so anxious to run away, to escape from the lands of our birth, to fulfill the mission of our lives and calling, to live and prosper in a foreign country? (1996, 67)

As a symbolic revolt against the nation-state (Canada), Black Canadians find themselves in a constant search for home. A continuous need to create an 'elsewhere' is embedded in the diaspora formulation associated with the Blacks in Canada. This 'elsewhere' is where they can find home which becomes for them "a mythic place of desire and diasporic imagination" (Avtar 1996, 192). It is a way of filling in a space between two places, a gap resulting from being deprived of any sense of belonging and at the same time being unable to go back home "for the place called homeland will have transformed beyond recognition" (Tsagarousianou, 56). Africa, to the diasporic Black Canadians, becomes an imaginative space which can be reached only through "symbolic journies [sic]" as Stuart Hall puts it:

> ... a 'new' Africa of the New World, grounded in an 'old' Africa: - a spiritual journey of discovery that led... to an indigenous cultural revolution; This is Africa ... necessarily 'deferred' - as a

> It can act as a valuable means of orientation by giving us a sense of our place in the world. It tells us where we originated from and where we belong. As an idea, it stands for shelter, stability, security and comfort.... To be 'at home' is to occupy a location where we are welcome, where we can be with people very much like ourselves. (2000, 210)

But with Black Canadians the concept of 'home' acquires a different dimension. Though many Black Canadians were born in Canada and hold a Canadian passport, they are still referred to as immigrants. Attaching the term 'immigrant' to Blacks in Canada places them on the margins and causes them to live 'border lives'. 'Home' then, as an idea, is disrupted and acquires the contradictory meaning of "Strangers at Home' (Davies 1994, 114). Canada as a home for blacks is "an uneasy place" that stands for "unending restlessness" (Walcott 2003, 42) as Cecil Foster explains:

> ... we are emerging from the familiar into a society that makes us feel uneasy, where we cannot be ourselves, where we feel, at the most partially fulfilled but, very often, extremely empty. Why are these feelings so strong in the black community after so many centuries in this country, after a rush of black

recently recognized "the inflationary use of the term 'diaspora' to cover just about any type of existence away from the homeleond" to include both victim and non-victim diaspora (Fludernik 2003, xiii). Through their experience of slavery, the Africans have been noted to be victims of extremely aggressive transmigrational policies. Tettey and and Puplampu argue that the application of the concept of diaspora to the African population in Canada requires further explication" (2005, 4). This is how they express the 'contemporary meaning' of diaspora which they see as best applicable to Africanadians:

> ... a group of people who have a common geographical origin, have trans-located through migratory patterns occasioned either by the forces of globalization and/or domestic stress, and share identifiable markers (e.g. ethnicity), a collective consciousness, and common experiences in their new locales. (2005, 4)

The common experiences which Black Canadian diasporic discourse conveys are those of separation, displacement and loss. Many diasporan Black Canadian writers, including Moodie and Sears, engage with issues to do with home and identity. To them, separation from home and originary identity means the loss of fixities. As a result, home and identity have become fluid concepts. John McLeod sees that "the concept of 'home' often performs an important function in our lives" (2000, 210):

diaspora, which have been largely masculinist, can also be dealt with in gendered terms. Lemelle and Kelley consider "the failure to adopt a serious gendered analysis" as "the biggest weakness in diaspora studies" (1994, 5). Whereas Moodie's Riot reveals the double-consciousness of diaspora youths and their resistance to individual and systematic racism, Sears's Adventures of a Black Girl in Search of God portrays the effect of displacement on gender relationships and family ties and reveals the inner psychic state of diasporic women for whom diaspora means a state of multiple oppression caused by racial difference, the subjugation of women by men and economic subordination.

Over a long period of time, conceptualizations of diaspora have tended to be open-ended, shifting and fluid. Clifford warns that "we should be wary of constructing our working definition of a term like diaspora by recourse to an ideal type" (1994, 306). Fludernik maintains that "the referent seems to resist precise definition" (2003, XI). To Tsagarousianou "the notion of diaspora is a very elusive one"(2004, 56) and to Roy "diaspora remains under-theorized as a concept"(2008, 1). Most critics' definitions of diaspora agree on seeing it as communities of people dislocated from their native homeland voluntarily or forcibly. Those people feel they are living in two imaginary spaces as they become unable to find a sense of identity which can recognize and provide space for a self created and built in the new home. Diaspora people feel they are marginalized because they "have been ghettoized and excluded from feeling they belong to the 'new country', and suffered their cultural practices to be mocked and discriminated against"(McLeod 2000, 208). Critics have

who address complex issues related to Black diaspora in Canada.[4] In her 'Preface' to the second anthology of Africanadian plays, Testifyin': contemporary African Canadian Drama, Sears maintains that "the continued rise in the number of Black playwrights" and their "extraordinary dramatic writings" should be viewed as:

> ... a document testament to the cultural explosion taking place in Black drama today, reflecting a diversity of voice, origin, form and tone within Blackness and affirming the vitality of the theatrical arm of what is coming to be known as a Canadian Black Arts Movement. (2003b, v-vi)

This paper aims at a study of Andrew Moodie's Riot (1997) and Djanet Sears's The Adventures of a Black Girl in Search of God (2003) to show how racist tactics have caused the Blacks in Canada to develop an ambivalent sense of belonging. It will focus on the impact of diasporic existence on Black Canadians' vision of home and identity as it is demonstrated through the two plays. One important objective of this study is to help draw more attention to Black Canada's association with a larger Black diaspora history, a fact which has only been recently recognized by diaspora critics. This is evidenced by omitting Black Canadians from an important earlier study of diaspora like Paul Gilroy's The Black Atlantic (1993)[5] (Childs and Williams 1997, 83; Walcott 2003, 25; Harris 2004, 367). A second objective of this study is to show that discourses of

cultural authorities. Many Black Canadian writers, thinkers, dramatists, poets, novelists, Journalists and chroreographers have stressed the importance of providing oppositional discourses that act against rooting black identities outside Canada. Andrea Fatona draws attention to works by "Black Canadian artists" who "have used photography to re-present, re-imagine, and re-inscribe the Black body into the Canadian cultural imaginary"(2006, 228). There is also 'a growing literature' by Black writers who have challenged "the notion of a homogeneous and inclusive Canadian public sphere" (Fatona 2006, 228).

Black Canadian playwrights regard the theatre as an effective medium through which they can convey a differentiated view on racism. They display a constant negotiation around the idea of home: claiming home and negotiating the territory between where they have come from and where they are at present. William Doyle-Marshall regards this theatre as "an institution of empowerment" and "a spiritual tool for African peoples with which to communicate ideas" (2000). Recently, numerous factors have contributed to the development of Black Canadian theatre, the most important of which are the establishment of the Africanadian Playwirghts Festival in 2000, and the formation of the Obsidian Theatre, in 2002, which has as its main target the production of plays by Black playwrights on the local and international levels (Kaplan 2004; the Canadian Encyclopedia Online 2001). At present, the prolific production of Black Canadian Theatre has succeeded in portraying the richness and diversity of the Black experience. Andrew Moodie (b. 1967-) and Djanet Sears (b. 1959 -) are two of the most prominent figures

any failure on the part of the Blacks is due to their cultural deficiency.

This construction of new meanings that position Black people differently is an essential part of the Janus-faced[3] nature of the Canadian narrative. It is the reason why the idea of Black Canada remains controversial and even dubious. Canada is seen as "a place of sanctuary; but not necessarily a place where Black people would actively participate in the public sphere" (Walcott 2003, 36). The Blacks are often placed outside the national vision of Canada. They are placed in a position of 'in-between-ness' (Walcott 2003, 48) which produces feelings of dislocation, loss and frustration as Cecil Foster explains:

> This frustration flows from a bitter resignation, born of well-entrenched beliefs, that Blacks in this country have always faced seemingly insurmountable obstacles, hurdles that prevent us from attaining mainstream status and acceptance.
>
> ... When most whites see Blacks in Canada, they see visitors or people who have not graduated to becoming fully accepted citizens. (1996, 69)

The not-quite citizen status of Black Canadians has created diasporic sensibilities that have moved beyond the discourse of nostalgia for an elsewhere and toward deconstructing the dominant discourses employed by white

racism' which can help explain Canada's complex racist policy:

> ... democratic racism arises when 'democratic' societies retain a legacy of racist beliefs and behaviours. Democratic racism is an ideology in which two conflicting sets of values are made congruent with each other. Democratic principles such as equality, fairness and justice conflict with, but also co-exist with, racist attitudes and behaviours -- including negative feelings about minority groups and differential treatment of them. (2002, 228)

Henry and Tator employ this 'elusive' concept to explain the way Canadian policy hides "deeply problematic ideas about minority populations" beneath "the mythical norms that define Canada as a white, humanistic, tolerant and accommodating society" (2002, 228). They also show how the discourses of democratic racism are found in all Canadian institutions (2002, 228). For example, 'the discourse of denial' claims that Canadian society cannot be racist since it is based on the ideals of liberal democracy, and the 'discourse of colour evasion' asserts that skin colour is irrelevant to all institutions and it is the racial minorities who are obsessed with racial identity (Henry and Tator 2002, 228-29). Equal opportunities are granted to all, and

also been driven to become ashamed of their skin colour and their cultural heritage. The Black-White Canadian relation can best be expressed in Fanon's words: "The White man is sealed in his whiteness and the Black man in his blackness" (1967, 11). For a long time, most Black Canadians have been living under considerable hardships that undermine any notion that claims Canada as a white humanistic and multicultural society. Andrea Fatona draws attention to the irony inherent in the "prevailing multicultural narrative" which "positions Black people both as absence and as excess" (2006, 228-29):

> On the one hand, Black Canadians are outsiders, as this prevailing multicultural narrative obliterates the history and long presence of Blacks in Canada, differentiates between "Western" and "non-Western" cultures and allows for Anglo and French cultures to maintain their hegemonic positions vis-à-vis "Other" Canadians. On the other hand, Black people exist within the nation, and indeed they are often figured as an immediate threat in media depictions. (2006, 228)

Racism in Canada is too complicated as it can be both violent and menacing, yet coloured with a shade of benevolence and acceptance by the mainstream society. Henry and Tator introduce the concept of 'democratic



Home, Identity And Diaspora In Andrew Moodie's *Riot* And Djanet Sears's *The Adventures of A Black Girl In Search Of God*

Dr. Alyaa Bayoumy (*)

I am not a refugee,
I have my papers,
I was born in the Caribbean,
Practically in the sea,
Fifteen degrees above the equator,
I have a Canadian passport,
I have lived here all my adult life,
I am stateless anyway. (Brand 1984, 70)

Though Black people[1] in Canada have a long, rich history that dates back to the seventeenth century, they are conspicuously absent from the Canadian national narrative. In other words, they cannot see themselves as part of the 'imagined community.'[2] The Black victims have not only been denied the right to call Canada home, but they have

(*) Lecturer in drama at the Department of English, Faculty of Arts, Ain Shams University.

Translation and the Cultural Movement in the time of Muhammad ^{c}Ali] Cairo: Dar al-Fikr al-^{c}Arabi, 1951.

Tahtawi, Rifa'a Rafi' al. An Imam in Paris: Al-Tahtawi's Visit to France (1826-1831) [Takhlis al-Ibriz fi Talkhis Bariz] Cairo, 1905; trans. by Daniel L. Newman. London: Saqi, 2004.

Venuti, Lawrence. The Translator's Invisibility. London: Routledge, 1995.

Cole, Juan R. Colonialism and Revolution in the Middle East : Social and Cultural Origins of Egypt's Urabi Movement. Ewing, NJ, USA: Princeton University Press, 1992.

Dingwaney, Anuradha. "Introduction: Translating "Third World"," in Dingwaney, Anuradha and Carol Maier, (eds.) Between Languages and Cultures: Translation and Cross-Cultural Texts. Pittsburgh and London: University of Pittsburgh Press, 1995, 3-15.

Gentzler, Edwin. Contemporary Translation Theories, revised 2nd ed. Clevedon: Multiple Matters, 2001.

Gershoni, Israel. Egypt, Islam, and the Arabs : The Search for Egyptian Nationhood, 1900-1930. Cary, NC, USA: Oxford University Press, Incorporated, 1987.

Jalal, Iman Al-Saᶜid. Al-Mustalah ᶜind Rifaᶜa Al-Tahtawi bayn Al-Tarjama wa Al-Taᶜrib. Cairo: Maktabit Al-Adab, 2006.

Pollard, Lisa. Nurturing the Nation : The Family Politics of Modernizing, Colonizing, and Liberating Egypt, 1805-1923. Ewing, NJ, USA: University of California Press, 2004.

Shayal, Jamal al-Din al. Tarikh al-Tarjama wa al-Haraka al-Thaqafiyya fi ᶜahd Muhammad ᶜAli [The History of

In conclusion, the works produced by translators since the establishment of Al-Alsun during the reign of Muhammad Ali managed to reinforce a sense of Egyptian identity. Political circumstances of the time coincided with translation activities. From a limited target audience of government officials to a widening circle of readers, translation supported Muhammad Ali's ambitious goals, Ismail's modernization project as well as resistance by a united nation against colonialism.

Works Cited

Al-cAttiya, Jalil. "Rifa'a al-Tahtawi: Maza yabqa minhu?" Al-Arabi
<http://www.alarabimag.com/common/book1/NDWA006_3.htm>

Al-Mawsuca Al-Shamila. "cAli Mubarak". Islamport.com/b/aammah/104. June 12, 2008.

Badran, Margot. Feminists, Islam and Nation : Gender and the Making of Modern Egypt. Ewing, NJ: Princeton University Press, 1994.

Baker, Mona. Translation and Conflict. London: Routledge, 2006

occupation. Translation still played a major role in this regard, especially the translated works of Gustave Le Bon, a French sociologist, who was faithful to Hipployte Taine's views on environmental determinism, by Ahmad Fathi Zaghloul. These views gave Egyptian writers an excellent opportunity in order to emphasize the singularity of the Egyptian heritage and nationhood. To quote Gershoni:

> Egyptianist intellectuals of the post-1919 period relied extensively on Le Bon's conceptual scheme. Thus Niqula Yusuf argued that "nations, like individuals, have personalities within which are embodied their character traits, temperament, spiritual heritage, and modes of social life." Similarly, 'Abbas Mahmud al-'Aqqad held that all of a nation's traditions and customs, folklore and myths, literature, art, and language were only the concrete external manifestations of one perduring essence, which he termed "the national personality" [al-shakhsiyya al-qawmiyya]. Yusuf Hanna denned national personality in specifically Egyptian terms. The Egyptian national personality was "a distinct personality" [shakhsiyya bariza] that embodied "the totality of the distinctive characteristics and traits" of the Egyptian race and culture forged within the Nile Valley. (134)

> from zero to tens of thousands in the course of twenty years indicates a virtual revolution in the consciousness of the literate strata. ... the way in which the literate strata became more closely linked to political trends in the capital, and exposed to the ideologies promulgated by particular editors and political clubs, made the practice of national politics possible. As a practical matter, as well, the press supplied activists nationwide with timely and crucial information once they decided to oppose viceregal absolutism and European hegemony.
>
> The newspapers made available new ways of thinking and political information even to the ordinary folk, through a network of functionally literate primary-school and seminary graduates. (124)

It was up to the next generation of translators to reach a wider audience. Translated material in the sciences and humanities found their way in new periodicals, notably al-Hilal and al-Muqtataf.

The notion of Egyptianess received reinforcement by the end of the nineteenth and the beginning of the nineteenth century as a means to unite the nation against the British

practiced by rulers (49). Tahtawi was also a defender of the right of women to education. His work: Al-Murshid al-Amin fi Tarbiyit al-Banat wa al-Banin (1875)was a pioneering effort in this regard. He cites examples of educated women from the family of the Prophet Muhammad and argues for female education as a means for the improvement of both social and family life (Badran, 255).

The trends toward modernization and an Egyptian homeland flourished in the reign of Ismail. The Egyptian narrative of progress in relation to the west exceeded the boundaries of the government departments and reached a wider public. Juan Cole refers to a private press that was launched in the seventies of the nineteenth century focusing on political matters translated from European sources and gaining a wide circulation (123). Her research reveals the notable achievement enhancing nation-building in the time of Ismail:

> No matter how tentative, this result is quite extraordinary. In 1860 Egypt had no Arabic-language newspaper, the official gazette having ceased publication for budgetary reasons. Even when it started up again in 1863, the government broadsheet probably had a small circulation. For the regular consumers of newspapers to have risen

(131), Paris has "rows of trees run[ning] through and surround[ing the] city. The same can be seen through Shubra road, in Abu Za^{c}bal and Jihadabad" (172). Titles of ministers are shown to correspond: "The Minister of Home Affairs is comparable to the Katkhuda in Egypt, whereas the Minister of Finance is similar to the Khazindar, the Minister of Trade to the Nazir al-tijarat" (192). Significantly, Tahtawi even attempts to build bridges between the Arabic and French literary tradition in the field of war poetry: "And, as with the Arabs, their war chants are mixed in with love poetry. I have indeed encountered many of their sayings, which are similar to the words used by an Arab poet addressing his loved one" (256).

According to Israel Gershoni, Tahtawi is to be credited with a view that brought together "the entire civilized history of Egypt as a continuum and to formulate an embryonic theory of an Egyptian national character that extended from the ancient Egyptians to his contemporaries: Pharaonic Egypt came in for repeated praise in his historical works, being characterized by phrases like "mother of the world" or "epitome for the rulers of great kingdoms." Tahtawi's modern concept of nationhood necessitated adopting a clear stand on controversial issues in his time. The sense of belonging to a nation in the modern nation-state framework produced criticism of religious intolerance

and earnestly fulfilled. It is not secret that the establishment of Al-Alsun was motivated by benefiting our motherland whose love is a sign of good faith, as well as reducing our foreign stay in European countries. (cAbdalla Abu Al Sucud, quoted in Al-Mawsuca Al-Shamila).

Giving priority to the use of Arabic was apparent in Tahtawi's attempted translation of technical terms. However, this policy was far from being inflexible. Al-Shayal refers to the priority of using corresponding items derived from the Arabic lexicon, and only when failing that, transliteration or near transliteration is adopted (53). A significant example is his transferring "La Charte" [The Charter] into "al-sharta" (194). It is interesting to note that certain terms transliterated by Tahtawi are still in current use though slightly modified: "al-kunsirwatwar" and "akadima" for "conservatoire" and "academie" (263). Iman Al-Sacid Jalal provides examples for Tahtawi's turing away from using transliterated loanwords such as "al-jurnal", "al-'liktrista", and "tiyatr" to introduce "al-warqat al-yawmiya", " khasit al-kahruba'" and "malcba", thus paving the ground for the subsequent "sahifa", "kahruba'" and "masrah" (19).

Tahtawi's domesticating efforts also extends to the urban culture he was exposed to during his residence in France: "Alexandria is both a sample and a model of Marseilles"

These early efforts undertaken by Tahtawi and the translators of Al-Alsun were meant to be of service to government needs. No attempt was made reach a wide reading public (Shayal 11, 225). Books translated during the reign of Muhammad Ali were restricted to government officials and a limited number of academics who graduated from Al-Alsun. The benefits drawn from such cross-cultural encounters produced more far-reaching effects through Tahtawi's attention to the press. (Shayal 140) On his return from Paris, Tahtawi was appointed editor in chief of the official Egyptian gazette: al-Waqa'i^{c} al-Misriya that started as an official governmental circular written in Turkish and was translated into poor Arabic. He changed the editorial policy of the gazette giving priority to Arabic over Turkish and including scholarly reports drawn from the Arabic heritage. It was later on when Rifa'a started Rawdat al-Madaris that he reached a wider public and introduced in it some of his brilliant students who graduated from Al-Alsun: Saleh Majdi, Abdalla Abou al-Se'oud, Abdalla Fikri, Uthman Jalal and others. (Al-^{c}Attiya)

The new spirit aroused by such intensive work left its mark on Tahtawi's thought and original writings. In his speech on the occasion of the graduation of the first class of Al-Alsun, he addresses the audience as follows: The graduating class marks the achievement of a promise made

> modern nation-state was thus characterized as a kind of ethnography in which progress was known and charted along the variables of habits and customs, especially those of rulers. This ethnography qua history is well illustrated by al-Tahtawi's 1833 translation of Frenchman Georges-Bernard Depping's Aperçu historique sur les moeurs et coutumes des nations, which was a staple text in the Egyptian public school system for the next century. (26)

Tahatwi's translation of Malte-Brun's Geographie Universelle also played a role in fashioning a new vision of nationhood. Pollard writes,

> Translation established a relationship among the politics of socioeconomic reform, the knowledge through which reform was undertaken, and the intimate activities of the people who would be subjected to it. Official knowledge about the "modern" world created clear connections among the men who worked in the state's employ, the "national character" that resulted from their behavior, and their place in the universal system of nations. (30)

works. (292) He particularly refers to Montesquieu's 'The Spirit of the Laws' which in his opinion "can best be compared to a balance between the legal and political schools; it is based on commending the good and censuring the bad in accordance with reason" (293). An interesting parallel between Montesquieu and Ibn Khaldun reveals Tahtawi's conscious efforts to relate his new readings to his own Arab and Islamic heritage: "Among the French, Montesquieu is nicknamed the European Ibn Khaldun, whrereas the latter is known as the Eastern Montesquieu or the Montesquieu of Islam" (293). However, he still holds a conservative view in relation to revolutionary ideas:

Tahtawi's translations of books on geography and the habits and customs of nations produced a view of the successful nation-state led by its rulers through ambitious reform plans to the paths of modernity. Lisa Pollard refers to Tahtawi's efforts in this regard:

> The translation and production of such texts by civil servants in Egypt for other civil servants and for the consumption of a reading public placed Mohammad 'Ali and his projects in the company of other rulers whose greatness, personality, and very character were made manifest in their reform projects. ... The history of the formation of the

ancient Egypt, Iraq, Syria, Greece, Persia, Rome, India, etc. At the end of it, there was a short treatment on the science of mythology (*mithulujiya*), by which is meant the science of prehistoric Greece and its legends. Afterwards, Monseiur Chevalier introduced me to a book entitled 'The Niceties of History' (*Les Agrements de l'Histoire*) which comprises stories, tales and anecdotes. Then I read a book called 'The Morals of Nations, and their Habits' another entitled 'The History of the Reason of Greatness and Decline of the Roman Empire' and the book of the journey to Greece by young Anacharsis. I also read a book by Ségur on general history, a biography of Napoleon, a book on historiography and genealogy, one entitled 'Panorama of the World', i.e. the mirror of the world , and a travelogue on the Ottoman state, and another one set in Algeria. (289-290)

It was Tahtawi's interest in French literature and political philosophy that provided him with the backbone for his modernist views on the state and nationhood. He goes on to recount his readings: Racine, Voltaire and Rousseau's

> translations that one finds "modernity" depicted and illustrated through elaborate, "scientific" discussions of the manners and customs found in the world's many "nations." Geography and history were not new to Egypt, and the translation of texts about them does not represent the introduction of "science" to the Egyptians. Translations of history and geography exposed Egyptians to a very specific, positivist teleology of historical and national development. In that teleology, the habits and customs of rulers and ruled alike were assumed to have produced a particular kind of "modernity." (25)

Rifa'a's efforts started early on during his stay in Paris. His readings and translations were diverse and covered aspects of modernity that developed in France under the influence of the age of reason. To quote Tahtawi:

> When we still lived together at the house of the Effendis we started studying the 'Lives of Greek Philosophers', a book which we read from beginning to end. Afterwards, we went on to a work that offered an abridgement of general history and included details on the life of people in

the medical sciences received primary importance. Though scientific in nature, these disciplines were instrumental in constructing the modern image of a newly constituted Egyptian identity. According to Lisa Pollard, Muhammad ᶜAli

> certainly unleashed forces that were far beyond his intentions. The translated texts on medicine and the sciences of industry and engineering would make a fascinating study in their own right, as they reveal the many ways in which the internal machinery of modernity was designed and constructed, and provide an excellent insight into the ways in which new relationships between the state and the physical bodies of its citizens were being established. (24)

Such forces were even more conspicuous in translations in the field of the humanities, particularly in history and geography. Again, Lisa Pollard offers an insight into the effects of such translated works on the small circle of Egyptians who read them:

> But it is texts on the social sciences, particularly history and geography, that are of interest here, for it is precisely within those

scholarships to bridge the gap that existed then in the fields of science and technology between Egypt and the west. It also included the establishment of Al-Alsun, a school for training translators and providing foreign language teachers, and the Translation Department to provide translation services to the state. Interestingly enough Al-Azhar, Egypt's prestigious university in Islamic studies, was the centre of a conflict between traditional forms of knowledge and the new sciences translated into Arabic by leading Azharites, especially by the founder of Al-Alsun, Sheikh Rifa'a al-Tahtawi. Al-Azhar remained primarily a bastion of traditional knowledge based on religious thought (Shayal 225-226).

At this point, it is noteworthy to refer to the rationale behind such activities as it was were very closely related to an emerging Egyptian identity. ᶜAli Mubarak Pasha records Tahtawi's intentions expressed in his appeal to Muhammad ᶜAli: benefiting the motherland and dispensing with non-natives are given priority. (Al-Mawsuᶜa Al-Shamila. "cAli Mubarak". Islamport.com/b/aammah/104. June 12, 2008).

Translations covered works in the sciences and the humanities. As Muhammad ᶜAli was keen on building a military force for Egypt, translation of works in the military sciences and other ancillary fields of specialization such as

movement in Egypt at the turn of the nineteenth century and, except for a short setback, its development into to the early years of the twentieth century. The encounter with the west created a sharp conflict among Egyptians: on the one hand, there was a feeling of hostility and rejection directed against the colonizing west represented by a short-lived French invasion and later in the century a long term British occupation; and on the other hand a growing sense of nationhood that was partly constructed upon a major translation movement started by Muhamad Ali and resumed after a setback in the reign of his successors, Abbas I and Said, by Khedive Ismail. Translation was adopted among other methods, to introduce a new narrative that contributed to the emergence of Egyptian nationhood.

The early translation movement owes much to the exposure Egypt had of western culture and civilization, a by-product of the French invasion in early nineteenth century. During the reign of Muhamad Ali, we witness a steady trend towards empowering Egyptians to take responsibilities of translation after a short period of depending on Syrian and foreign translators. (Shayal 74, 93). Ali's ambitions to found an Egyptian empire independent of the Ottoman Caliphate coincided with an ambitious modernizing project that included, among other plans, sending Egyptian young men to France on

Translator's Invisibility contests the assumption that translators are neutral agents, rather they tend, in the context of a national culture, to domesticate their work producing a construct that fits into a construct of their national identity.

This trend that brings cultural issues in focus has been recently elaborated in Mona Baker's book: Translation and Conflict. Baker proposes a theory of narrativity that provides an infrastructure for the translation and interpreting processes. Narrativity is not understood in a literary or linguistic sense. Rather, Baker draws upon its use in social and communication theory where "narrative tends on the whole to be treated as *the* principal and inescapable mode by which we experience the world" (9). She claims that "we now live and function in a climate of conflict that cuts across national boundaries, and constantly forces itself on our consciousness. In this conflict-ridden and globalized world, translation is central to the ability of all parties to legitimize their version of event, especially in view of the fact that political and other types of conflict today are played out in the international arena and can no longer be resolved by appealing to local constituencies alone" (1).

This theory which sheds light on the practice of translators in contemporary times, may also be instrumental in understanding the birth of the modern translation

Dingwaney broadens the significance of Franz Fanon's remark: "to speak a language, is to take on a world, a culture" and proposes the following:

> in seeking to transport words (and sentences and texts) from one language to another, the translator cannot merely search for equivalent words in the "target" language to render the meaning of the "source" Rather the translator must attend to the context "a world, a culture" from which these words arise and which they, necessarily, evoke and express (3).

It was Evan-Zohar's literary theories that triggered a trend in translation studies that took into account an "entire network of correlated systems- literary and extraliterary- within society, and developed an approach called polysystem theory to attempt to explain the function of *all* kinds of writing within a given culture" (See Gentzler, 114). Though he limited his research to literature, yet the polysystem approach allows researchers in the field of translation studies to consider factors such as "patronage, social conditions, economics, and institutional manipulation" in relation to the choice and function of translated texts. (119). Lawrence Venuti in his book The



An Analysis of the Role Played by Translation in Constructing Modern Egyptian Nationhood in the Light of Contemporary Translation Studies

Dr. Nagwa Ibrahim Abdelrahman (*)

Translation has always been an essential component in the evolution of civilizations as it provides a nation with both links to previous knowledge accumulated by earlier human endeavours and impetus for original composition in various fields of learning. The Renaissance as well as the early Abbasid period are notable examples of the powerful impact translation had on the shaping of culture and the establishment of a new civilization. The process of translation in itself may be looked upon as a cross-cultural activity as it involves mediation between two or more cultures.

The burgeoning field of translation studies witnessed a move from a linguistic to a cultural perspective. Anuradha

(*) Lecturer at Dept. of English Language and Literature Faculty of Art Ain Shams University

Musa, Mark. Intro. *Six Characters in Search of an Author.* by Luigi Pirandello. London: Penguin Books, 1995.

Innes, Christopher. *Modern British Drama.* Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

Pirandello, Luigi. *Naked Masks: Five Plays*. Ed. Eric Bentley. New York: E.P. Dutton, 1952.

Ragheb, Aida. "Metatheatre as Strategy of Resistance: Fugard, Kani & Ntshona's *The Island.*" *The Sixth International Symposium on Comparative Literature; Modernism and Postmodernism: East and West.* Eds. Hoda Gindi and Galila Ragheb. Cairo: Department of English Language and Translation at Cairo University's Faculty of Arts, 2001.

Taylor, John Russell. *Anger and After: A Guide to the New British Drama.* London: Methuen, 1962.

_____. The Second Wave: *British Drama for the Seventies.* N.Y.: Hill and Wang, 1971.

Wannus, Sa'dallah. *The King Is the King*. Trans. Ghassan Maleh and Thomas G. Ezzy. *Modern Arabic Drama*. Eds. Salma Jayyusi and Roger Allen. Bloomington: Indiana University Press, 1995.

Selected Bibliography

Abel, Lionel. *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*. N.Y.: Hill and Wang, 1963.

Bond, Edward. "Author's Preface." *Plays*: *Two*. London: The Master Playwrights, 1978.

Brown, John Russell, ed. *Modern British Dramatists*. New Jersey: A Spectrum Book, 1968.

______. A Short Guide *to Modern British Drama*. London: Heinmann Educational Books, 1982.

______. *Theatre Language*. London: The Penguin Press, 1972.

Foakes, R.A., intro. *King Lear*. London: Thomas & Sons Ltd, 1997.

Graybill, Mark S. "'Give Me the Glass, and Therein Will I Read': Narcissism and Metadrama in Richard II." *Selected Papers From the West Virginia Shakespeare and Renaissance Association, Vol. 19.* Ed. Byron Nelson. West Virginia: West Virginia Shakespeare and Renaissance Association, 1996. 5 August, 2007.

<http://www.marshall.edu/engsr/SR1996.html>.

Hamdam, Mas'ud. *Les stratégies dialogiques dans <<Al-Tasyees>>: le Théatre de Sa'dallah Wannus* (1941-1997). Trans. Pascal Bouvet. 26th November, 2007

<http://theatre.univ-montp3.fr/mas_ud_hamdan.pdf>.

Hay, Malcolm and Phil Roberts. *Bond: A Study of His Plays*. London: Eyre Methuen, 1980.

Hornby, Richard. *Drama, Metadrama, and Perception.* London: Associated University Press, 1986.

Nelson, Robert. *Play Within a Play.* N.Y.: Da Capo Press, 1971.

Popkin, Henry, ed. and intro. *Modern British Drama.* New York: Grove Press, INC., 1964.

Spencer, Jenny S. *Dramatic Strategies in the Plays of Edward Bond.* Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

Works Cited

Badawi, M. M., intro. *Modern Arabic Drama*. Eds. Salma Jayyusi and Roger Allen. Bloomington: Indiana University Press, 1995.

Bond, Edward. *Lear*. London: Eyre Methuen LTD, 1972.

____. "On Violence." *Plays*: One. London: The Master Playwrights, 1977.

Bradbury, Malcolm, ed. *Modernism: 1890- 1930*. Sussex: The Harvester Press, 1978.

Burns, Elizabeth. *Theatricality: A Study of Convention in the Theatre and Social Life*. New York: Harper and Rows Publishers, 1972.

Callens, Johan. "Discovering Utopia: Drama on Drama in Contemporary British Theatre." 5 August, 2007.

<http://www.ucm.es/BUCM/revistas/fll/11330392/articulos/EIUC9898110211A.PDF>.

Coult, Tony. *The Plays of Edward Bond*. London: Eyre Methuen, 1977.

Fitch, Brian. *The Narcissistic Text*. Toronto: University of Toronto Press, 1982.

themes and allows for layered levels of understanding the texts. A palimpsest allows texts from different historical times to coexist and is thus significant in describing the metadramatic nature of these plays. For, similarly, metadrama was used to refer to other texts and to allow history to comment on the present. Each playwright experimented with many metadramatic patterns, each producing a different impact on the audience and on the overall structure of the plays.

The major difference between these two playwrights is that Wannus's play seems more preoccupied with the socio-political situation of modern Arab countries and the role that theatre plays --or does not play-- in contemporary society, while Bond's play seems more inclined towards analyzing the dysfunctional aspects of British social life by utilizing violence and the theatrical metaphor. However, both plays, similarly, raise questions about the nature of power and autocracy; and both dismantle the theatrical illusion in order to shatter social illusions. In short, Bond and Wannus succeeded in using metadrama as technique for introspection. Their plays succeeded in evolving our understanding of the theatrical metaphor and of theatre as an agent of social critique and change.

Theatricality --or using conventions of staging in theatre-- is closely connected with metadrama. Metadrama, as a form looks at itself and thus sheds light on theatrical and social conventions. It is also unlikely that in order to represent metadrama there has to be a degree of theatricality and stylization, for drama cannot draw attention to itself except by using exaggerated means of its own artifice. For example, in Wannus's *The King Is the King*, stylization is suggested in the stage directions: *"[the actors] will assume stylized formations that correspond to various parts of the Prologue"* (Wannus 79). The play not only draws attention to conventions but also breaks with them at certain times. For example, it is not composed according to the traditional Aristotelian five-act division. Wannus's play is divided into five scenes and four interludes. In terms of the three unities: time, action and place, each single unit of the mini-plays seems to abide by the unities. However, if the layered-plays are considered one unit, then the play would seem to jump between times, locations, and plots. I, however, think that a main concern in the play is to use theatre for introspection: either that of theatre looking at itself, at society, or at life by large.

In short, both Bond's and Wannus's plays seem to reflect upon the interdependent relationship between social and theatrical conventions. Their plays are very theatrical in form and in content. Metadrama in their plays serves the

Wannus not only shows how Arab peoples are living their lives as a dream, bringing to mind the Renaissance dichotomy about life as a dream (though it is more of a nightmarish dream in this case), but also uses the dreams of the protagonist, Abu 'Izza, the fool, in order to satirize the ideological stance of Arab governments. Such governments allow dreaming as long as it would not lead to action, or rioting. In fact, in many cases, dreaming is encouraged as a pressure valve to release public anger and thus to maintain the status quo. Dreaming is thus used as a means through which people can be drained of their anger in order to return to their passivity.

In critiquing this, Wannus is also satirizing the status of Arabic drama and theatre, which has been used by the authorities as cathartic for public anger. People go to theatres where they can make fun of their current politics and speak about it symbolically or even blatantly and then go back to their homes and sleep it off. In short, through metadrama, Wannus is doubly satirizing the political situation as well as theatre itself as a representational form within Arab culture. For Wannus, the role of the theatre is to create collective consciousness. It is directed towards the people in order to alter and develop their mentalities. Ideally, he opts for a kind of theatre that both educates and stimulates at the same time (Hamdam 5).

character who is himself playing a role, there is often the suggestion that, ironically, the role is closer to the character's true self than his everyday, 'real' personality" (Hornby 67). Abu 'Izza, the fool, does nothing in life but dream, and expects the world to change around him. Dreaming is an example of the apathy of people and is usually permitted by oppressive political regimes.

Wannus connects theatre with dreams, and uses this to critique the modern Arab political situation.

> **'Urqub**: To dream...
>
> **Executioner**: Allowed.
>
> **'Urqub**: To fancy ...
>
> **Executioner**: Allowed.
>
> **'Urqub**: To dream...
>
> **Executioner**: Allowed... but carefully!
>
> **'Urqub**: To let dream become reality...
>
> **Executioner**: Not allowed.
>
> **'Urqub**: Or fancy become riot...
>
> **Executioner**: Not allowed.
>
> **'Urqub**: Or collective dreams become action...
>
> **Executioner**: Not allowed. (Wannus 80)

mean that autocracy could be swerved, just as the inner play swerved away from the control of 'Ubayd and Zahid.

Literary reference is also used as a metadramatic pattern in the play right from the beginning and adds a layer of introspection to the play. For example, Abu 'Izza is basically extracted from the tale of Abul Hasan al-Mughaffal in *The One Thousand and One Nights.* This literary reference brings with it the whole set of implications of the tales: their structure as "stories within stories," and the oral tradition that allowed freedom of expression against authority and oppression. Wannus makes use of all such background; for, his play echoes the multi-layered and satirical qualities of these *Arabian Nights*.

The play makes use of the same multi-layered technique, but in terms of roles; for, actors seem to be coming in and getting out of their multiple roles. Abu 'Izza in particular plays layers of roles: his role as a character from The *One Thousand and One Nights*, his role as a fool pretending to be king, his role as an actual king, his role as a performer in "*a group of circus players*," and finally his role as an actor playing all these roles. Abu 'Izza is presented as a dreamer, he wants to play the role of a king, and this resonates Hornby's idea that role-playing presents what the character wishes to be. "When a playwright depicts a

That is, the king in this case comes to power by mere chance or indifference of his subjects, but then forgets his past miseries as a subject and becomes a despot, inflicting miseries upon his subjects (and in fear of losing his power, he becomes both king and executioner in one, just like Abu 'Izza). That is, similar to Bond, Wannus seems to be making a statement about what makes an autocrat. It is also ironic, that the king is only marked by his gown, so whoever puts on this gown is regarded by the people as their king. This is not only a critique of the oppressive face of authority, but also of the apathy of the people who allow it. It is basically the people who make an autocrat out of a fool as Abu 'Izza.

The play within the play technique was a very good tool to represent Wannus's message about authority and control. The persons who move the action of the inner play, 'Ubayd and Zahid in this case, are supposed to assume complete control over the play. Conversely and ironically, this does not happen in Wannus's play, for things seem to be getting out of their hands. This is a parody of a political situation, in which people want to improve their status, yet feel helpless, and entrapped. On the other hand, if the play within the play is in itself considered a "form," which needs to be subverted, just like autocratic authority, then the message of the play is not that bleak. The play could then

directing its action, but then they are drawn into the events. They lose control over the action of the play and join the rest of the "puppets." For example, 'Izza seems to have fallen in love with 'Ubayd. She discovers his disguise and that is why he thinks that he has to disappear from the action. He says, "If she only knew how painful a note she's struck...I've always longed for this moment, and yet I've always feared it, too...Tomorrow, if I can, I must find a new place to live and a new disguise..."(Wannus 99).

The play, of Abu 'Izza and the king, then seems to be taking its own set course which happens to be a case of "history repeats itself." For, it is implied in the play that this king once came to power by chance, as Abu 'Izza, and then just forgot about it and took it for granted.

> **Mustapha**: What is he doing, then? Can a man change
>
> completely overnight?
>
> **Mahmoud**: Sometimes you do not need that long. Remember
>
> what happened some years ago?
>
> **Mustapha**: What happened?
>
> **Mahmoud**: More or less what's happening now .... (107)

politicize drama, *tasyis al-masrah,* i.e., to use drama as a means of politically educating the theatre audience" (Badawi 11). Wannus uses metadrama --as Putintseva maintains-- in a way that creates a Brechtian sense of estrangement in order to bring the audience to awareness of political urgencies and maintain the independence of the theatre (Hamdam 1). The role of the theatre emerges for Wannus, as he himself maintains, as an agent for retrieving lost dialogues and recovering one's sense of humanity (Hamdam 2-3). Wannus's play makes use of metadramatic techniques in order to awaken the audience and to satirize the political regimes of many twentieth century, post-independence Arab governments.

The King Is the King seems to be made of three layers, or planes of reality, parallel to the metadramatic patterns: first, there is the game or the play that 'Ubayd and Zahid orchestrate and comment upon (they appear in interludes), second, there is the play in which Abu 'Izza -- 'Izza's father-- becomes a king (this is enacted in scenes), and finally, there is the whole play itself of *The King Is the King* as presented to the audience.

The relationship between the interludes and scenes is tricky; for, at the beginning 'Ubayd and Zahid seem to be the puppeteers of the framing play, and they appear to be

As for Sa'dallah Wannus (1941-1997), his political activism was an inseparable part of his literary career. He writes during modern day Syrian republic, yet uses "history to comment on the present" (Badawi 13). Modern Syria gained its independence in 1941 from French occupation (and a short British occupation) and was recognized as an independent republic in 1944. Syria had to then go through a period of decolonization and a period of political instability. After a short-term union with Egypt, under the rule of Jamal Abdel-Nasser, Amin Hafez was President and then he was thrown by a military coup and the Ba'ath regime took over under the leadership of President Hafez Al-Assad in 1970 (who continued to govern until 2000). Similar to most Arab regimes, the people were not satisfied with their authoritarian governments. This political situation thus lurks in the background of Wannus's play and he seems to be using metadrama to be able to satirize the political situation in a historical context, rather that bluntly criticize the present regimes.

Right from the beginning of *The King Is the King* (1977), Wannus integrates two metadramatic patterns: the play within the play and role-playing within the role. Wannus does not start by creating an illusion and then shattering it. He prefers to destroy the illusion in which the Arab people seem to be entrenched. Wannus wanted "to

> resistance to a repressive government in
> the last scenes. (Hay 104)

Action is thus the only moral response. In addition, "*Lear* is, then, a play about political education" (Coult 46). It is about the tragic nature of revolutionary history (46). "*Lear* is a play about a society in the process of birth. It is concerned with the problem of how freedom becomes a 'practical possibility in the present world' and its conclusions present a figure who accepts moral responsibility for his life and who acts to show this acceptance" (Hay 103). That is, "Bond writes about the past in order to discover causes of present problems [...]" (Coult 36). It is obvious that Bond's audience will be able to identify with some of their present day sufferings as reflected in the historical framework of Lear's story in the play. "An audience whose recent history includes the Holocaust, the arms race, third World military actions, and the building (and since dismantling) of the Berlin Wall cannot easily avoid the allusive resonance of Bond's play" (Spencer 84). In short, Bond's play has managed, by means of the metadramatic technique, to contemplate many contemporary socio-political concerns, to leave the audience estranged, and to use the theatre as a means of social awareness. Meta-drama has, thus, allowed the play to be introspective and multi-layered as a palimpsest.

nature of the role of the king and shows that the position of power can corrupt any one; whether be it Lear or his daughters. For, "[f]alse understanding of power is passed from Lear to his daughters like a disease" (Coult 47). In short, looking at the role-playing of the characters raises issues about the nature of theatre itself and reminds the audience of the nature of their social role-playing and that "theatre is a kind of identity laboratory, in which social role can be examined vicariously" (Hornby 71).

Lear dies believing in change. He is shot while trying to tear down the wall. He says, "I can still make my mark" (88). That is,

> *Lear* is the first play in which Bond argues that direct action is imperative, but revolution in Lear is not a theory channeled into practice. It is not an ideology made operational and it does not accept the idea of ends justifying means. The play continually demonstrates the nature and interaction of social and personal circumstances as the guiding determinant of subsequent action. [...] but he also shows the growth of organized and developing

Later on in the play, Lear starts gaining his subjectivity, lucidity, and understanding. In the Second Act, Scene Six, as he loses his daughter Fontanelle, right in front of his eyes, he realizes, "now I must begin again. I must walk through my life step after step, I must walk in weariness and bitterness [...]" (60). Lear is thus a hero that goes through major transformation. "Lear provides a rare example of a Bondian character who moves the full circle from oppressor to victim, to militant hero, [...]" (Spencer 87).

Role-playing within the role is also an essential metadramatic pattern. "Role playing within the role is an excellent means for delineating character, by showing not only who the character is, but what he wants to be" (Hornby 67). Role-playing may not be quite manifest in this play, except that everyone is playing multiple social roles, just as in real life. For example, Fontanelle and Bodice were daughters to Lear, but then when they took over the realm, they became atrocious autocrats. We can also look at the Councillor as someone who shifts his role-playing as he shifts his loyalties. At the beginning he took Lear's side, then sided with the daughters, and finally shifted his loyalty to the rebel government, led by Cordelia. Role-playing within the role is also important because, as Hornby says, it "explores the nature of role itself." The play explores the

that the social relationships are inherently corrupt and dysfunctional; the daughters betray their father and husbands; and the sisters want to get rid of one another; even the Old Councillor betrays Lear and abandons him in the woods in the Fifth Scene of the First Act.

The play also addresses the issue of the transformation of an autocrat. In his trial scene, Lear is made to look at his own reflection in the mirror, but he does not recognize himself. "No that's not the king" (34). That is, Lear finds himself in a situation possibly prior to Lacan's mirror stage when the infant begins to recognize its own reflection in the mirror. Lear seems to be going through a birth --or rebirth-- of his own consciousness and subjectivity. Lear has to almost become a child again in order to understand. He says, "I must become a child, hungry and stripped and shivering in blood, I must open my eyes and see!" (60).

Lear also recognizes what a true king should be; "[t]he king is always an oath" (35). He cannot acknowledge himself as a subject locked behind bars. "No that's not the king… This is a little cage of bars with an animal in it" (35). So, similar to what Wannus does in his play --as will be discussed afterwards-- Bond seems to be making a statement about what a true monarch should be.

Lear parades in a long monologue about his two daughters who have sided with the enemy and decided to marry the Dukes of Cornwall and of North. Lear laments the over-ambitiousness of his daughters and wonders, "[w]here will your ambition end! […] I am ashamed of my tears! You have done this to me. The people will judge between you and me" (7).

On the other hand, in the Third Scene of the same Act, Bond makes use of the "asides" in order to reveal the inner thoughts of Lear's daughters. Both Fontanelle and Bodice seem to scheme the same thing; each wants to finish off her sister, marry Warrington, and run the whole country. For, ironically, each repeats this same line; Fontanelle says, "[t]hen I'll marry Warrington and let him run the country for me" (10), whereas Bodice says, "then I'll marry Warrington and run the country through him" (11). Bond uses this metadramatic technique to reveal the spirit of betrayal in both sisters; and since betrayal is usually a secret of the heart, the aside was suitable to "betray" the inner workings of their hearts towards one another and towards their own father.

Since Edward Bond is using this historical background to make a statement about the present, he seems to be saying that the reason behind this spirit of violence is

been caught. Such court-room seems very theatrical and farcical in the sense that the verdict is almost known beforehand. Bodice and Fontanelle had the judge under control and were able to manipulate the judgment on Lear's sanity. Such mock-trial is a ceremony that criticizes many fake and theatricalized institutions in the society.

This play also abounds with monologues and asides. Though these two techniques are not explicitly marked metadramatic by Richard Hornby, I believe that they fit into the metadramatic categories, possibly as self-reference. Monologues and asides draw attention to the artifice and illusion of theatre, since they break the audience's immersion into the actions of the play. "With self-reference, the play directly calls attention to itself as a play, an imaginative fiction;" so, the audience is made to look at the play as "an artificial construction with events that [...] are not to be taken seriously" (Hornby 103). With this kind of metadrama, the fourth-wall, behind which the audiences are supposedly eavesdropping, is shattered in front of their eyes, destructing and deconstructing the illusions of the audience and of theatre itself.

The play thus refers to its own existence as a dramatic representation through this alienating effect of using monologues and asides. In the First Scene of the First Act,

caught, she wants justice but finds none and is shot right away. She said, "where can I find justice?" (56). By representing such violence, Edward Bond is calling for social transformation; for, as he maintains, "[t]he only rational way to respond to violence is to change the conditions that give rise to it" (16).

In terms of technique, in the Second Scene of the First Act of the play there are other metadramatic elements, such as marches and parades, which could be considered as ceremony within the play and which are an integral part of the processions of the war that this play is representing. Hornby maintains that ceremonies could be feasts, pageants, games, trials, processions, initiations, ...etc. "Ceremonies always convey a meaning. They contain encoded signs by which their society understands both the external world around them, and the emotional world within" (51). In this scene the parades mark the advent of Lear's eighth regiment. They stand as a sign for the war that Lear has launched and for the violence of the divided society he stands for. That is why Hornby says that ceremony within the play is usually suitable for exploring social concerns in drama.

Another possible ceremony in the play is in the First Scene of the Second Act; it is the trial of Lear after he had

implying that despite the change of governments or rulers, oppression remains the same and it perpetuates violence. For as Spencer maintains, "[w]hile new governments with new goals come to power, the forms of oppression appear to remain the same; and viewed by itself, this steady accumulation of incidents suggests a society trapped in a pattern of increasingly aggressive behavior" (82).

Violence, as Bond represents it, has become part of this society. It is undertaken, not just by the outlaws, but unfortunately also by people who seem honest and decent. "Lear doesn't understand that using terror to protect 'his' people from foreign injustice and aggression simply ensures that it thrives at home" (Coult 47). However, by the end of the play, he had undergone major transformation and moved from blindness to insight. Lear says in the Third Act, "I have lived with murderers and thugs, there are limits to their greed and violence, but you decent, honest men devour the earth!" (79). Lear criticizes the law and the government. He maintains, "[y]our Law always does more harm than crime, and your morality is a form of violence" (85). Bond is representing this society as violent because it is not a just society. "Fortunately the causes of human violence can be easily summed up. It occurs in situations of injustice" (Bond, "On Violence" 13). No one seems to be able to find justice in this society. For example, when Fontanelle is

or 'alienation'" (32). Estrangement has been used since Brecht's *verfremdungseffekt* as a means of stimulating the audience's awareness and self-consciousness, emphasizing theater's social role.

As the play begins, Lear is building a wall to separate him from his enemies. The wall could be a symbol of the socially-divided society that Bond wants to portray. However, for Lear, the wall keeps out the enemies. "My wall will make you free [,]" (3- 4) says Lear. To the contrary, this wall stands for separation and agitates a lot of violence. For example, right from the beginning Lear asks that a worker be shot. In addition, during the war, Fontanelle and Bodice give an order that Warrington's tongue be cut off. It seems as if Bond's violence has been passed over to his daughters like a contagious disease. Violence takes over such symbolic realm to the extent that by the end of the First Act --specifically, in Scene Seven-- the Gravedigger's Boy is murdered and his pregnant wife, Cordelia, is about to be raped. Later on, Cordelia leads the rebels and when in power also orders the shooting of Bodice and Fontanelle. The playwright is thus making a statement about power. For, Thomas, who becomes one of Lear's men, maintains in the Third Act, "It's dangerous to say the truth, truth without power is always dangerous [...]. Freedom's not an idea, it's a passion" (76). Bond is thus

insight on his own, as if to maintain that transformation has to occur from within. It is true that Cordelia is still represented as the character that led the rebels, yet her actions seem to run parallel to Lear's life; unlike in Shakespeare's play where her actions bore direct consequences in relation to King Lear.

However, once Cordelia is in power she seems to behave in Lear's old ways; as if Bond is making a statement about the nature of power. In addition, Bond's style is also different from Shakespeare's in the sense that Bond's play is very much entrenched in real life and real characters. "What separates Bond from Shakespeare on the question of the representation of violence is this constant move from the metaphoric to the literal, from the verbal gesture to the concrete action, from symbolic to physical reality _ [...]" (Spencer 83).

Using literature as reference, metadrama in the play could be categorized as literary reference. Here the play, as Hornby suggests, acts as a system that interacts with other systems represented by these literary influences. Hornby maintains that when the audiences realize this kind of allusion, they experience a metadramatic feeling. "At times, metadrama can yield the most exquisite of aesthetic insights, which theorists have spoken of as 'estrangement'

> mode, Bond seeks a more profound imitation of his tragic sources – and in doing so, elevates, rather than diminishes the tragic stature of his plays. (Spencer 78-79)

Bond seems to have produced an autonomous play that manages to bring to mind other texts and layers of meaning. Bond also used the classic text to portray modern times. For, "Bond says he rewrites Shakespeare's Lear to have a play to use for our society and our time" (Hay 105-6).

However, Bond maintains the individuality of his work by choosing to change the names of the Lear's daughters from Goneril and Regan in Shakespeare's play to Bodice and Fontanelle in Bond's *Lear*. As for Cordelia, who was the king's youngest daughter in Shakespeare's play, she exists in a different way in Bond's *Lear*; for, the wife of the murdered Gravedigger's Boy was called Cordelia. It is possible that Bond preferred to shift the emphasis placed on Cordelia's heroism into showing the transformation of Lear himself from an autocrat to a wise man.

In Shakespeare's *The Tragedy of King Lear*, Cordelia's actions acted as an exterior force that brought about Lear's self realization. Here, Lear takes his own journey of self-discovery and travels from blindness to

Tragedy of King Lear. It is interesting that Edward Bond does not refer to Shakespeare's play in that note, as if to say that he will be rewriting it depending on the original sources. However, just by virtue of naming the play *Lear*, Bond is calling to the reader's and audience's minds Shakespeare's Lear.

Reproducing Shakespeare's play, Bond's play first examines the problematic of "influence," and instead of masking his historical influences, Bond brings them forth right from the beginning and labors upon them. Bond uses the classical texts in an original way. He does not seem to be copying or quoting them; instead, he seems to be twisting the historical material to make a statement about the present.

> The principles of adaptation governing Bond's use of a classical counter-text are quite different. [...Our expectations would be to] invite comparison with [the] sources, calling forth the contexts within which they are understood and judged; but Bond reverses our expectations with the ambitiousness of his 'classical' projects. [...] while others are engaged in 'theatre of quotations,' usually in a tragic-comic

true. Violence threatens the continuation of our species, at least in a civilized form" (9).

Bond assumes that violence is important to maintain the authority and power of the ruling class. "The idea that human beings are necessarily violent is a political device, the modern equivalent of original sin. For a long time this doctrine helped to enforce acceptance of the existing social order" (10). That is, in his drama, Bond portrays a society that incurred violence upon itself by being unjust and corrupt, and by not allowing its relationships to be civilized.

Bond's *Lear* (1971) is also a slice of this kind of society. In terms of technique, the play demonstrates many metadramatic patterns in which theatre and society interact. It is true that Bond's *Lear* does not seem to have the most obvious metadramatic type of the play within the play. The play does not open up with a play within a play possibly in order not to create an imaginary situation from the beginning.

This does not mean the play is not metadramatic; for, right from the title Bond is making use of the technique of literary reference. In a note preceding the play, Bond invokes the *Chronicles of Holinshed and Geoffrey of Monmouth*; these chronicles were some of the original sources that William Shakespeare used in writing *The*

> have yet to be written. In other words, Bond writes consciously artistic plays (fictional, structural, and participating in a tradition of literary forms) in behalf of a society that does not yet exist. The desire to speak for a society rather than always and only *against* one is increasingly present in Bond's work. (5-6)

That is, Bond seems like a rebel, calling for social change. "All of Bond's plays provide narrative contexts that call for social change, situations which demand some moral action from the characters, and by extension, the audience as well" (Spencer 8). His plays are thus revolutionary and replete with violent moments.

Violence is an essential part of most Bondian plays. For, in a prefatory essay entitled "On Violence," he himself maintains that violence has become an integral part of society, not because it is biologically inscribed into human nature, but because politics dictate so. He explains that violence maybe biological for other entities but not for human beings. "Violence is a biological mechanism which evolved before human beings evolved, and which has been inherited by them [...]. But for human beings the opposite is

features of the plays and performances discussed, [...] as a result of the intertextual reflection upon earlier models [...]" (213). In addition, metadrama shows reflexive drama's "relative autonomy and engagement with society" (217).

Many metadramatic patterns prevail in both Bond's and Wannus's plays, reflecting the ongoing interaction between society and the theatre. It is worth noting, however, that the different metadramatic patterns allow each play to have different levels of introspection: upon itself, upon the socio-politics of culture, and upon life in general.

Edward Bond's *Lear* was written in the early seventies. British theatre was in constant decline up until the revolutionary revival that started in the late 1950s, with John Osborne's *Look Back in Anger* (1956). British drama no longer belonged to the Upper-classes. Many dramatists emerged from the working-classes and were interested in representing such class (Popkin 11-13). That is, Edward Bond (b. 1934) was writing during a historical moment of social change. For, as Spencer maintains,

> While Bond writes in critical opposition to his own society and its dominant aesthetic practices, he also writes as a confident member of an emerging social class whose 'classics'

Hornby then proposes to categorize metadrama into five categories: (1) play within the play; (2) ceremony within the play; (3) role playing within the role; (4) literary and real-life references; and (5) self-reference. That is, though the play within the play is the most obvious and most recurring type of metadrama, there are other types of intertextuality and references that are considered as part of metadrama. Hornby's categories may seem simplistic, but could still fit into the Renaissance dichotomy about the interaction between life and the stage. For, in one sense or another Hornby's ideas seem to echo Burns's concept about the role theatre plays in society.

As for Nelson, he says that metadrama is "the theatre reflecting on itself, on its own paradoxical seeming" (10). And then Hornby carries that definition a little bit further. He believes that drama does not only have the passive role of reflecting life, but also operates on it (17). "Hornby considers drama's aesthetic essence as an historically and culturally determined means of perceiving, i.e. interpreting and understanding reality" (Callens 212). Hornby and Schmeling even go further to maintain that "metatheatrical reflexion transforms plays into a kind of dramatized critical history or reception (of specific texts, larger traditions or the very principle of theatre itself, [...]" (Callens 212). That is, "historicizing should be considered one of the central

> Just as the theatrical metaphor arises out of the ambiguous vision of life as a stage, and of the stage as representation of life, and of social life as unreal, so too the understanding of theatricality depends on the perception of the two way process whereby drama in performance is both formed by and helps to re-form and so converse or change the values and norms of the society [...]. (3-4)

On the other hand, Richard Hornby, in *Drama, Metadrama, and Perception*, looks at the relationship between theatre and life from a Structuralist and a Poststructuralist angle, in which meaning is represented by a system as a whole, based on De Saussure's theory. In this sense each play "relates to other plays as a system," and "[t]his system, in turn intersects with other systems of literature, nonliterary performance, other art forms (both high and low), and culture generally"(17). That is, the play interacts with culture and society, and reflects them, similar to what metadrama does.

Metadramatic representations in Arabic plays seem to draw on two sources: oral tradition and Western literature. Oral tradition and folk tales have many metadramatic or meta-narrative elements. For instance, the *One Thousand and One Nights* is a tale within a tale. In addition, the allegorical stories --known as the maqamat-- involve levels of narration and a storyteller. It is also indubitable that Arab playwrights have read many Western modern plays that made use of meta-drama. For instance, Pirandello's work influenced the works of many Arab playwrights to use forms from both Western and Arabic sources, for social comment on present day conditions.

Metadrama entails an element of self-reference, self-reflexion, and thus reflection upon theatre and society. "The metatheatrical moment, then, is constituted by combining the representation with the simultaneous auto- or self-reflexion on that representation, a running commentary organically fusing staging with self-staging" (Callens 211). Metadrama and the theatrical metaphor could thus be used to allow theatre to be self-referential; to look at itself and at society, thus emphasizing the role of life and society on stage and the role theatre plays in social change. Elizabeth Burns, in *Theatricality: A Study of Convention in the Theatre and in Social Life*, stresses the mutual effects that both theatre and society play upon one another. She says,

expectations of what comprises reality, as opposed to illusion.

As for Bertolt Brecht (1898- 1956), the renowned German director and playwright, he explored the concept of *verfremdungseffekt*, an alienating effect that he attempted in order to cause the audience to experience an estranged feeling necessary for reflection and introspection. Brecht meant to bring attention to the inherent artifice of the theatre. He dismantled the theatrical illusion in order to implement social change. The audiences were not allowed to live the theatrical illusion and then forget about it after they leave the theatre-house. They were shaken out of many of their assumptions about reality and the world. That is, Brecht introduced new theatrical means for social change.

French playwrights, such as Jean-Paul Sartre (1905- 1980) and Albert Camus (1913- 1960), represented in their plays the importance of social roles and deeds, rather than that of theatricality. For Jean Genet (1910- 1986), roles and theatricality were more important than deeds. As for Samuel Beckett (1906- 1989), many of his plays portray man's existential anxiety and introspection about the human condition. For him, the theatrical experience is a reflection of the human ontological and existential experience in the world.

metadramatic technique provided the plays with a certain depth. It allowed for a layering of the levels of action and thus was a great means of introspection into the nature of theatre and the social contexts of the cultures that produced such plays.

Looking at the history of metadrama shows that it is not a new or solely modernist concept. Plato referred to the theatrical metaphor, which was afterwards revived in the Renaissance. Its origins were in the concepts of life as a dream and the world as a stage. "'Life is a dream' is a literal translation of the title of a play by Calderon, *La Vida es sueno*, (1635); and 'the world's a stage' (*or theatrum mundi*) was a cliché long before Shakespeare and other Renaissance dramatists took it up" (Bradbury 505).

In modern theatre, both concepts of life as a dream and the world as a stage imply an interaction between life and the theatre, whereby each takes turns in representing the other. For instance, in the twentieth century, Luigi Pirandello (1867- 1936), the famous Italian playwright, experimented with the play within the play in order to portray the relationship between theatrical and social roles. In his famous trilogy, which was presented in a collection called *Naked Masks*, Pirandello used metadramatic variations in order to put in question the audience's

such metadramatic plays narcissistic, in as much as I realized that such term would be unfair. It is true that both plays have elements of narcissism, but so does many other texts. For, as Fitch maintains,

> Thus while we have been able to observe [...] the diverse ways in which the text reflects upon itself, when it does look beyond itself, reflecting and referring to another text, it is nonetheless still indulging in that propensity to which all texts are, by their very nature, prone: narcissism. The world of texts is a world of mirrors, as self-contained as a kaleidoscope. (108)

That is, apart from certain healthy self-reflexion, metadrama is better described in other terms. I believe that metadrama is used for a reason; and such usage negates merely describing it as narcissistic. This type of drama is simply self-conscious and Boireau defends self-conscious art against the allegations of narcissism (Callens 217). For example, when both dramatists employed the technique of metadrama, they were using it to support the ideology that their plays were carrying. In this sense I believe that the

(the theatre) or to society. As a first impression, the image of a narcissist, continuously admiring the reflection of one's own image, seemed to be an interesting metaphor to illuminate the use of the technique of metadrama in these plays, because the narcissist always needs others (an audience in the theatrical analogy) to provide a sense of worth and a boost to the self; especially that according to Lacan, one's notion of one's self stems mainly from other people's conceptions. "For in Lacanian thought, the notion that any person has a distinct psychic substance, a complete internally-determined meaning, is pure illusion. We are defined by other people and their discourses; our unconscious resides not within us, but outside of us" (Graybill). That is, the narcissist needs others as a mirror, and loves to admire the reflection in the water or in the mirror. Metadrama appears to be similar, because it is a structure that reflects itself or is preoccupied with its own representation.

Just because metadrama is a technique that seems to reflect and admire its own structure --as Narcissus admired his own reflection in the water-- does not make it narcissistic. Narcissism has always carried the negative connotations of selfishness and vanity because there was nothing behind such empty self-admiration. On the other hand, in as much as I was tempted at the beginning to call

(1971) --a play that has had several readings, none of which was metadramatical-- and Sa'dallah Wannus's *The King Is the King* (1977) contain several metadramatic representations. The playwrights labor upon the theatrical metaphor, but each in his way and for a different end. Bond parodies literary tradition and critiques British society in the sixties, using violence as an eye-opener. On the other hand, Wannus's main concern is to criticize what he regards as the major ailments of contemporary Arab society at large and Syrian politics in particular. His theatre is thus more didactic and fervently rhetorical. Metadrama is differently used as a technique in both plays and assumes different patterns appropriate for their particular messages in their respective cultural contexts. This paper attempts a socio-political analysis, to look at the different metadramatic techniques in these two plays to show the way in which metadrama is used as a layering technique --a palimpsest-- in order to expose certain social foundations in these two cultures.

All types of metadrama have in common a self-referential quality --whether to theatre, to performance, or to real life-- and this makes metadrama appear to be a narcissistic technique. In the beginning, I was tempted to look at these metadramatic texts as narcissistic in the sense that they keep referring to their own mode of representation

technique, the dramatists are also reflecting upon some aspects of theatre, on the one hand, and of society at large, on the other.

Metadrama is in this sense a palimpsest. It is a layering technique that allows for introspection. It examines its own dramatic form and contemplates society. The inward movement of metadrama, and the looking into drama, allows for levels and layers of introspection: either upon drama as a form of expression, drama as a representation of society, or even drama as a medium for understanding the relationship between reality and illusion. Each layer may be hidden beneath the other, or parts may show and interact, just like a palimpsest containing latent and manifest texts. Through metadramatic techniques, these palimpsest dramas allow both old and modern forms to coexist and interact; for instance, the English playwright Edward Bond (b. 1934) allows for Elizabethan drama to surface beneath his work, while the Syrian playwright Sa'dallah Wannus (1941- 1997) brings to mind the medieval traditions of the *One Thousand and One Nights*.

It is not surprising that metadrama prevails in modern theatre, whereby playwrights could reflect their societies and at the same time reflect upon the ontology of theatre itself as a representational form. Both Edward Bond's *Lear*



Drama as a Palimpsest

Metadrama as an Introspective Technique in Two Modern --English and Syrian-- Plays; A Comparative Reading of Bond's *Lear* and Wannus's *The King Is the King*

Dr. Areeg Ibrahim (*)

Metadrama is self-referential and self-reflexive. It is usually represented by the theatrical metaphor and all theatrical forms --such as role-playing, ceremonies, masks, ...etc.-- that use theatre as subject-matter. Metadrama explores the way in which drama and society affect one another. In other words, metadrama, and theatricality, can be used for introspection and comment upon society. Metadrama may in some sense appear to be narcissistic because it looks into itself --or theatre-- and it looks upon life, which is another version of that self. However, narcissism is merely a vain admiration of one's reflection and metadrama attempts more than just admiring its own structure. It is more appropriate to think of metadrama as introspective because in using such self-referential

(*) Lecturer of English and Comparative Literature

Colley, Linda. *Captives: Britain, Empire and the World, 1600-185*. London:Jonathan Cape, 2002.

………… "Perceiving Low Literature: The Captivity Narrative", *Essays in Criticism* LIII (July 2003) 3:199-218.

Foucault, Michel. "Of Other Spaces", *Diacritics* 16 (Spring 1986):22-27.

Loomba, Ania. *Colonialism/Postcolonialism*. London&New York: Routledge, 1998.

Marsh, Elizabeth. *The Female Captive: A Narrative of Facts which Happened in Barbary*. Ed.Khalid Bekkaoui.Casablanca:Moroccan Cultural Studies Centre, 2003. 39-121.

Sayre, Gordon M. Ed. *American Captivity Narratives: Selected Narratives with Introduction*. Boston&New York: Houghton Mifflin Co., 2000.

Snader, Joe. *Caught Between Two Worlds:British Captivity Narratives in Fact and Fiction*. Lexington, Kentucky: University Press of Kentucky, 2000.

Works Cited

Agorni, Mirella. *Translating Italy for the Eighteenth Century: British Women, Translation and Travel Writing (1730-1797.* Manchester: St. Jerome Publishing., 2002.

Aubin, Penelope. *The Strange Adventures of the Count de Vinevil and His Family.* In Paula R. Backscheider and John J.Richetti, *Popular Fiction by Women 1660-1730: An Anthology.* Oxford:Oxford University Press, 1996.

Austen, Jane. *Pride and Prejudice.* London:Penguin Popular Classics,1994.

Baepler, Paul. *White Slaves, Black Masters:The American Barbary Captivity Narratives.* Chicago:University of Chicago Press, 1999.

Bekkaoui, Khalid. Ed. "Introduction".*The Female Captive: A Narrative of Facts Which Happened in Barbary.* Casablanca:Moroccan Cultural Studies Centre, 2003. 1-38.

Chard, C. *Pleasure and Guilt on the Grand Tour:Travel Writing and Imaginative Georgraphy 1600-1830.* Manchester,1999.

6 All references to Michel Foucault's essay are from, "Of Other Spaces," Diacritics 16 (Spring 1986), 22-27.

7 For a discussion of the historical background for Marsh's enslavement and Moroccan Corsair and trade activities in the second half of the 18th century, see Khalid Bekkaoui (ed)*The Female Captive,* Casablanca Moroccan Cultural Studies Centre, Casablanca, 2003, especially introduction pp. 10-15.

8 Maria Martin encorporates an account of Algerian history and geography in her tale. Elizabeth Bradley also annexes her tale with; "A Concise Narrative of Arabia, of the Laws and Habits of the Natives". For an account of such tales and the difference between them and that of Marsh, see Bekkaoui's introduction; esp. pp. 14-15.

Endnotes:

[1] All subsequent citations from the texts will be abbreviated and bracketed: Aubin's *Count de Vinevil* as *C.V.*, while Marsh's *The Female Captive will be abbreviated* as *F.C.*

[2] For a discussion of Chaucer's sources and analogues see Robert P.Miller's. "Constancy Humanized: Trivet's Constance and the Man of Law's Constance." Costerus 3 (1975):49- 71and Walter Scheps', "Chaucer's Man of Law and the Tale of Constance." PMLA 89 (1974):285-95.

3 See Khalid Bekkaoui (ed)*The Female Captive,* Casablanca Moroccan Cultural Studies Centre, Casablanca 2003, especially introduction pp. 10-15.

4 Prominent literary figures of the period include James Boswell and Richardson with their narratives that depend on letter writing.

5 For a discussion of Orientalism in Romantic poetry, see Emily A. Haddad, Orientalist Poetics:The Islamic Middle East in Nineteenth –Century English and French Poetry, (Aldershot: Ashgate, 2002) and Saree Makdisi, Romantic Imperialism:Universal Empire and the Culture of Modernity (Cambridge:Cambridge UP,1998).

envision the stories the writers would dream of or like to tell. Whether the narrative is fictional (Penelope Aubin's tale) or a true story (Elizabeth Marsh's account) in the final analysis they are stories that do not simply reflect the dominant ideology but encode the tensions, complexities and nuances within the "cultural archive", borrowing an already exhausted term from Foucault, of captivity narrative discourse. Viewing it from this perspective, the position of the imaginative captivity tale as an "authentic" text becomes commensurate with the true account of the lived experience. Understanding and appreciating this genre calls for the exigencies of a cross-cultural research that looks into the historic, socio-political, literary and cultural conditions and backgrounds of peoples and countries.

Conclusion

This article has endeavored to emphasize the manner in which the female traveler in the 18th century interacted with her experience in a culturally different world and how this affected her awareness of the uncanny relationship between travel as an experience, with all its excitement and appeal, and travel as defined in terms of the parameters of penetrating boundaries and crossing thresholds.

On the surface, the English female traveler in the Moslem world was involved in a kind of racial "othering". Their narratives, like other Barbary captivity narratives have in common general traits such as expressing very strong pro-Christian or anti-Moslem sentiments, fear of captivity, slavery and conversion to Islam. Other common rhetorical tropes and themes include God's divine Will and Deliverance and the topographic and ethnographic description of the place they end up in. While some narratives liberally borrowed sections from real accounts, other "true" accounts embellished their narratives with descriptions from earlier fictional works. This intertwining of the factual and the fictional makes captivity narratives in particular a vast store of both the lived experience and the dream and imaginary worlds. To put it differently, they combine the writers' true travel experience while they also

Moors as irredeemable lustful racists, Christian women's encounter with the Moors inevitably renders them rapable[sic], sullies their body and soul" (26).

One of the ironies of the tales we have is that it is often the white males that are adumbrated by the white female who seems to rely on her wit and resilience to stave off the advances of her captors. We have seen earlier how Ardelisa devises a trick to deceive Mahomet. She disguises herself and goes through a series of dangerous adventures before she is finally delivered. Marsh, on the other hand, hardly sheds light on the plight of Mr. Crisp who eventually marries her when she returns to her homeland. References to Mr. Crisp and her ex-fiancé are done in passing and she hardly dwells on their relationship. All we know is that Marsh breaks her engagement with her fiancé (referred to as Captain T.) due to "his behavior, during (her) absence" (*F.C.*120). By the same token, she hardly attempts a description of Mr. Crisp, whether physically or otherwise, which stands in sharp contrast to her infatuation with the Moroccan Prince whose physical appearance, manners and passion seem to overwhelm her. Thus, while the female slave wields power and is marked by considerable prominence, the white male in both narratives lacks agency and is relegated to a secondary position, made almost invisible and even silent.

Palace, the harem, the food and the way the Prince's women slaves dressed in the seraglio in Marrakesh as a kind of "translating" the foreign through representing its topography (Chard 1999), her infatuation with the Prince points to the inescapable link of the foreign with the domestic and represents an unexpected and unpredictable turn in the narration:

> The Prince was tall, finely shaped, of a good Complexion, and appeared to be about Five and twenty. He was dressed in a loose Robe of fine Muslin, with a Train of at least two Yards on the Floor; and under that was a Pink Sattin Vest, buttoned with Diamonds: He had a small Cap of the same Sattin as his Vest, with a Diamond Button...His Figure, all together, was rather agreeable, and his Address polite and easy" (*F.C.*87).

Contrary to the conventional view of the captive European woman as victim, desirable and passive, the women in the texts we have do not lack agency. Bekkaoui refers to this traditional view that typifies the European female captive: "...in the European popular imagination, informed and fuelled by a long tradition of stereotyping

hints that her reputation was marred in the eyes of her British compatriots as a result of her experience of captivity in Morocco. Her fiancé seemed to have abandoned her. In fact, no mention was made in the text of him, and she expresses her distress thus in her preface "To the Public": "The Misfortunes I met with in Barbary have been more than equalled by those I have since experienced, in this Land of Civil and Religious Liberty". This is reiterated later in the text when she is delivered from her plight and thanks God but adds, "yet it was for still greater Sorrows, and in *my own Country*, than any I ever experienced, even in *Barabry*"(*F.C.*66).

Thus, Marsh's rewriting, as it were, of her captivity in Morocco, as indeed her announcement in the title indicates ("A Narrative of Fact"), seems, at least on the surface, to be an excuse to the "moral uncertainties", to use Bekkaoui's description, that leaks through her narrative. What can the reader make of her infatuation with the Palace in Marrakesh with "its noble Gate of Curious Workmanship" (78) or her preparations for the longed-for encounter with the Prince of Morocco, Sidi Mohammed Ben Abdallah: "I dressed myself in a Suit of Cloaths, and my Hair was done up in the *Spanish* fashion"(*F.C.* 84). However, it is her description of the Prince that represents a tour de force in the narration. For while the reader can still interpret her description of the

discover and control "new territory"; hence, Defoe's project which constitutes literary and political power. Indeed, his encounter with Friday reveals an unmistakably Western, colonial and culturally superior discourse. Aubin's discourse in *C.V.*, on the other hand, and especially towards the end of the tale, tends towards cultural embracement and reconciliation. Aubin's narrative of adventures and the protagonist's sea journey that results in a shipwreck and her subsequent forced seclusion on the island could be read as a metaphor for the self-quest journey. If we extend the metaphor further we can claim that Aubin's literary achievement can be described as a form of "breaking new ground", as it were. In fact, her narrative can be described as one attempt of the woman writers' laying claim to a place in the eighteenth century literary world. Nothing is more suggestive than her reference to Robinson Crusoe in the Preface as we have seen earlier where she hopes her book will be "well received" (115) as that of Defoe.

In similar ways, the female captive's sea journey, followed by her trip through the Atlas Mountains and then her eventual stay in the harem before she embarks on the ship back to Gibraltar, plays an important role in the traveler's self-awareness and helps her redefine her own identity within the boundaries of her own culture (Britain) as well as the receiving one (Morocco). Moreover, Marsh

modesty cannot permit me to receive another in my bed" (*C.V.* 146).

Violetta's self awareness and assertiveness are brought about through her sea journey and later on the island; in short, her journey towards this state of maturity can be described in terms of the metaphor involved in the act of traveling as an experience of penetrating boundaries and crossing thresholds. However, the threshold Violetta crosses is eventually that of cultural boundaries that separates her, the Christian Woman, from Osmin, the Moslem Turk. It is on the ship, the first heterotopic space, that Violetta admits to father Francis the internal suffering she is bearing: "I am no longer friends with myself and long to hide my face in a convent where tears shall wash away the stains of his embraces;" however, in the same breath she confesses her love: "Nay, father, to you I confess I even loved him, saw him with a wife's eyes, and thought myself obliged to do so" (*C.V.*139).

Moreover, it is on the island, the second heterotopic place after the ship that she comes face to face with her "lived perplexity" to use Bhabha's words and learns to resolve the conflict. Although the text seems on the superficial level to echo Robinson Crusoe's adventure on the island, the outcome is vastly different. Crusoe sought to

Moreover, the enframed story of Violetta constitutes the narrative tension and conflict in the adventures. When Ardelisa first meets Violetta in the Seraglio, the latter affirms that she is a Venetian woman but was forced to convert and join the Harem: "... I am a Christian ... made captive with many others of our wretched nation, noble virgins who like me have lived too long , being now made slaves to the wild lusts of cruel infidels , from which nothing but death can deliver us " (*F.C.*133). However, in the scene in which she confesses to the priest, she refers to the fact that she was "too much esteemed by him" (*F.C.*134). The sea journey and the subsequent shipwreck and their eventual isolation on the Greek island seem to have given Violetta the time to reflect on her lot and to analyse her situation more clearly. In fact, she remains faithful to Osmin, her Turkish captor and subsequent husband and accepts, rather unwillingly, Don Manuel's hand only after she knew of Osmin's death. Her discourse can still fall within the parameters of the cultural objectification, as it were, of the Moslem Turk that is found in the frame-story, yet it is not without tensions. When Don Manuel expresses his love and asks her to forget about Osmin, she answers him thus: "'tis true he forced me to his bed, but 'twas the custom of his nation and what he thought no crime; yet he was tender to me, and whilst he lives my

employing the 'trial of constancy motif' found in the narrative conventions in the late middle ages and beyond. This leitmotif that involves testing the moral steadfastness or constancy of the woman who remains faithful to her husband in his absence can be found in the works of Petrarch and features in the tales of the sixth day in the Decameron as well as in Chaucer's "Clerk's Tale" through the famous tale of Griselda. It is further found in Cervantes's *Don Quixote* in one of the most conspicuous enframed stories of the novel; namely, the story of the "Curious Impertinent". However, this literary archetype of the unconditional love and submissiveness of the female is presented to us in Aubin's narrative in reverse. Towards the end of the tale, father Francis pretends that Ardelisa has died to test her husband's love. Father Francis confesses to the husband, the young Count of Longueville: "At her request I made this trial of your constancy" (*C.V.* 151). Thus, what Aubin presents here is a reverse of sexual roles as it is the male's faithfulness that is tested. Thus Aubin's text acts as a counter-genre to the "trial of constancy" tale as found in the works of the three pillars or "fathers" of narration in their respective European nations; namely Chaucer (England), Boccaccio (Italy) and Cervantes (Spain).

fictions" as will be discussed later, then it is also true that Marsh's captivity narrative is a record of what she actually saw and witnessed during her captivity. However, as Colley rightly suggests: "captivity texts conspicuously display the sometimes porous boundary between history and imaginative literature" (200). While it has been the literary convention of narratives to represent tales of female chastity while glutting the reader with the exotic knowledge of the manners and customs of the captors and their country, as had been the case with a number of captivity narratives(8), both our writers seem to take a different path from this tradition that is characteristic of captivity narratives.

Narrative Tensions/Creative Potencies

On the generic level, Aubin's text seems to combine travel narratives that find their sources in medieval romance conventions and contemporary travel accounts characteristic of the age of expansion; i.e. the seventeenth century and beyond. Her tale echoes the works of two of the "masters" or "fathers" of the history of English literature, Chaucer and Defoe. We have referred earlier to the story of Constance in Chaucer's "The Man of Law's Tale" and its echoes in the story of Ardelisa. Aubin's adventure makes another use of Chaucer towards the very end of the tale by

[sic] Rover". It is noteworthy that Salé rovers were very powerful in the seventeenth century and carried out corsairing or pirating operations as far as the English Channel. They were also involved in raiding British coastal towns taking many Britons captives (*F.C. n.*45). Thus, the ship as a metonymy of the vast sea may be considered the site of conflict in the power struggle over the control of the Mediterranean and the Atlantic from the fifteenth century and through the subsequent two centuries at least. This struggle took the form of constant patrolling and piracy practices by mainly Moroccan maritime forces which were always on their guard to stave off English privateers which constantly breached Moroccan sea sovereignty (Bekkaoui 9-15).

Thus, besides being the site of the power struggle in the Mediterranean and Atlantic waters, hence juxtaposing, in Foucault's terms, "several incompatible" places, the ship in both texts also plays the role of the "great instrument of economic development", to use Foucault's own description as cited above. But in what sense is it the reserve of the imagination? We have seen earlier through considering the tales in the context of previous narratives of captivity how they seem to represent the "ceaseless intertwining of pre-existing fictions and lived experience" (Colley 2003:200). In fact, if Aubin's text represents such "pre-existing

Similarly in *The Female Captive* a lot of the events take place on board, which yields some interesting findings to the argument about the relation between the ship as a heterotopic space and travel discourse. Elizabeth Marsh spends days on board the ship waiting for her destiny and that of her fellow travelers to be decided by the Moroccan authorities at the port of Salé. This overwhelming experience finds expression in Marsh's words:

> The Sea greatly terrified me, the Waves looking like Mountains, which hindered my seeing the Vessel we were going to. We were a considerable Distance from the wretched Abode of my unhappy Countrymen… I had summoned up all my Fortitude, on so shocking an Occasion; but the Sight of our Sailors tied together drew Tears from me… (*F.C.* 46-7).

Thus, the sea, with its infinite horizons, and the ocean with its vast and virtual endless horizon have their own contours which are, however, defined by the parameters of privilege and power exercised, in the case of Marsh's text, by Moorish pirates. Marsh's ship was chased by a vessel that they first imagined to be a "*French* Privateer". (*F.C.*45); however, they soon realized that it was a "Sallee

and will have added significance if we consider them in the light of Foucault's insights.

The first of these questions has to do with the question of boundaries, whether implicit or explicit, which are of geographical, cultural or socio-political nature that divide the various "spaces" in the texts. In Aubin's adventure, we have the ship, the seraglio or harem, and finally the island as potential heterotopic spaces that serve to reinforce the binary structure that separates "(their) native country" from that of the "vile Turks"(*A.C.* 116).

The tension that the experience brings about is expressed early in Aubin's novella, when Ardelisa's lover expresses his fears and doubts about the success of the journey the Count is adamant on taking and blames him for his purely materialistically motivated decision:

> Now my charming dear, we are arrived at a strange country where we shall no more see Christian churches, where religion shows itself in splendour, and God is worshipped, vile imposter's name is echoed through the empty choirs and vaults, where cursed Mahometans profane the sacred piles with harmony and neatness, but odious mosques, where the once consecrate to our redeemer (*C.V.* 118).

war on one hand, and European, mainly French and English trade relations and colonial encroachments in the Western Mediterranean on the other.

However, if we go back to the image of the ship, and be guided by Foucault's insights, we will find that the boat or ship can be considered the paramount metaphor that can best describe the experience of traveling and exploration. Yet, it is important to our study here to consider the principles of heterotopias in general and that of the ship in particular. While Foucault seems to enumerate several principles, for our purpose, we will consider only two that we deem the most relevant to our study. The first has to do with Foucault's contention that heterotopias are sites or spaces of juxtaposition and transgression. The second principle, which is closely related to the first, is that heterotopias, explains Foucault, are capable of "juxtaposing in a single real place several places, several sites that are themselves incompatible" (24). Moreover, Foucault did not stop at the utilitarian function of the ship, as indeed we have remarked in our discussion of the direct impetus behind traveling, at least in the texts we are discussing. He goes a step further to assert that the ship is not only "the great instrument of economic development", but is "also the greatest reserve of the imagination" (23). Thus, a host of questions in relation to the texts at hand pose themselves

By considering the summary of both texts at hand as has been shown earlier, we can discern the importance of Foucault's visions on heterotopias and their relevance to our study. In both texts, the ship plays a crucial role in the development of the plot in the adventures of Ardelisa and her father, on one hand, as well as in the development of events in Elizabeth Marsh's plight in Morocco, on the other. However, to claim that British travelers took to the seas motivated solely by adventures and economic exploitation would be missing much of the more complex and culturally intricate consequences of the experience of traveling. Of course the main motivation was an economic one. We are told that Ardelisa's father the Count de Vinevil: "finding his estate impoverished by continued taxations... resolved to dispose of his estate, purchase and freight a ship, sail for Turkey, and there settle at Constantinople to trade"(*C.V.*, 115). So from the outset, Aubin's novella seeks to follow the same "profitable" path taken by Defoe in *Robinson Crusoe* offering us tales of adventures in exotic places motivated initially by financial gains. On the other hand, one of the reasons that makes *The Female Captive* especially important is the fact that the text amounts to an "authentic" account of Anglo-Moroccan trade relations in the mid eighteenth century. (7) Indeed, the text has to be read in the context of Moroccan corsair activities and maritime

On Heterotopia and Heterotopic Spaces

In his essay entitled, "Of Other Spaces" (6), Foucault differentiates between utopia, dystopia and what he calls 'Heterotopia". He explains that hetertopias are found in all cultures and societies and defines heterotopic spaces as "simultaneously mythic and real" adding that they are spaces that stand "outside of all places, even though they may be possible to indicate their location in reality"(Foucault 24). He enumerates a number of examples of what can be designated as heterotopias among which are the museums, the cemetery, the asylum, even honeymoon resorts, the Oriental Hammam and Persian gardens, among many others. However, Foucault ends his essay by mentioning that:

> ...the ship or boat is the heterotopia par excellence...it is of the sea ... a floating piece of space, a place without a place... that is closed in and on itself and at the same time is given over to the infinity of the sea and that, from port to port, from track to track from brothel to brothel goes as far as the colonies in search of the most precious treasures they conceal in their gardens (26).

However, if we analyse the texts solely in terms of their enduring tropes about Oriental or Islamic dualism of despotism and sensuality, or read it from within a critique of classical orientalist perspective, we would miss the complex nature of the relationship between the British woman traveller/captive and her source of threat; i.e. her Turkish/Moroccan captor and potential seducer. Snader himself refers to this ambivalence such: "The captive was a figure who offered Britons particularly salient possibilities of imagining the nature of their colonial activity, its origin, its prospects, its potential problems and dangers" (85). Indeed, the argument becomes perforce problematic if we view the female traveller in the light of Foucault's insights into the concept of heterotopia. In the following section, we will explore the Foucauldian concept with its ensuing suggestions of the experience of travelling as an imaginative energy through which the representation of the Orient (Constantinople in Aubin's text and Marrakesh in Marsh's) endows the writers with political and creative potency. We will also see how such a consideration helps provide a space in which narrative tension and gender conflicts can be voiced.

female traveler who is engaged in transforming or "translating", as it were, the foreign into discourse (Chard 1990).. This said, Marsh in *The Female Captive* "separates herself from other conventional captivity authors by focusing exclusively on her own lived experienced" (Bekkaoui 15). While still on board the ship off the coast of Salé, Marsh describes her distress as follows:

> I was in great Distress at this second Separation, through the Dread of being exposed to the merciless *Moors,* who certainly would have behaved very insolently, had it not been for the Steward, who was a good Man, and prevented their Tormenting me with their impertinent Discourses (*F.C* 49).

There are numerous references in the narrative to the "Cruelties of the Moors", and the "Dangers (*sic)*(her) sex was exposed to in *Barbary* (*F.C.* 47). Moreover, most of the kind characters who came to her assistance and "shewed (her)the Greatest Civilities" were either British, as the example of "the daughter of the Englishman" who became "Renegado" and who accompanied her in the Palace in Marrakesh, or Minorcan Christian or Jewish slaves like Don Pedro and John Arvona.

mapping out and defining territories, Snader asserts that British Barbary narratives were always Orientalist and therefore imperialist in intent:

> As the captives describe their subjugation to the foreign masters, their isolation from home within an alien environment, their self-reliant efforts to regain "native" English liberties, and their voices of individualistic autonomy take shape against a detailed representation of the Orient as debased and despotic. Both the debased Oriental setting and the plot of subjugation and escape enforce an expansionist ideology by suggesting the autonomous and self-reliant Western captives possess a natural right to resist and control the alien cultures that have enslaved them" (Snader 64).

Snader's remarks in a sense echo the experience of Elizabeth Marsh in Morocco. On one level, Marsh's text seems to reinforce the binary structure separating Barbary (their land) from England (our land) through similar strategies that were used by Aubin. Moreover, Marsh's captivity narrative as well offers us an example of the

two eunuchs attend to Ardelisa, determines to have him/her to himself regardless of his/her sex; hence there are suggestions of his bisexuality. Moreover, he attempted to rape her when we read that he "rudely opened her breast" to discover "that she was of the soft sex" (131). Indeed, this episode fits Ania Loomba's insights into gender representations which typify the colonial discourse in the Renaissance and beyond: "The Oriental male was effeminized, portrayed as homosexual, or else depicted as a lusty villain from which the virile but courteous European could rescue the native (or the European) woman"(Loomba 1998:152).

Such Orientalist representations are not in the least uncommon in the travel narratives at the time; and interestingly enough they are echoes of a long-standing convention that goes as far back as Gower and Chaucer, as has been mentioned earlier, and resonate later in the Orientalist poetics of the Romantics; notably in the work of Byron and Shelley in the 19th century. (5) Contemporary scholarship in the field of Orientalism has been remarkably sensitive to such issues but for our purpose here we will refer to the work of Joe Snader which offers a valuable survey of British captivity narratives at the time in question (Snader 2000). In his attempt to establish the relationship between captivity narratives and the act of

> commended and highly pleased. ... I had now a palace of my own, a pension, and a seraglio of women, and lived in the enjoyment of all earthly delights (*A.V.*136).

Such representations again seem to be on one level, "consistent" with the descriptions of the two generals, Mahomet and Osmin, both army generals who fall in love with the "fair" ladies that come their ways and immediately work towards "securing them" for themselves. This opposition of Christian/Moslem, manly/effeminate, pious/bawdy reaches its peak in Chapter VII of *A.V.* where we get all the ingredients of the Orientalist tale. Ardelisa and her maid disguised as two boys to avoid attacks at the hands of the Turks, are encountered on their travels by Osmin, the general and his attendants. Osmin was infatuated with the looks of "the lad", and "resolved to secure her for himself" (131) without knowing whether she's a man or woman. Addressing her, Osmin says: "Lovely, boy, or maid, I know which as yet to call you ... My heart is made a captive to your eyes" (131). So Osmin, the "great Turkish general" as we are introduced to him, seems to fit all the stereotypical description of the Moslem male in the imagination of the Western audience at the time. He had

> I am a Chrisitan , and by birth a Venetian, made captive with many others of our wretched nation, noble virgins who like me have lived too long, being now made slaves to the wild lusts of cruel infidels, from which nothing but death can deliver us (*C. V.* 133).

The representation of the Orient that underlies this narrative appears at first to be unmistakably monolithic in its relying mainly on the conventional association of the Islamic Orient with tyranny and slavery. Moreover, we can also see that the "enframed" story of Violetta seems to mirror the main plot of Ardelisa and her father. Penelope Aubin offers us another story –within- a- story which again parallels the two previous ones, but this time the protagonist is the Spaniard, Don Fernando de Cardiole who fled to Turkey to escape after assassinating his beloved's lover in Spain. He recounts how he willingly offered to covert to Islam in Turkey to be accepted there and was eventually offered the command of the fleet. Don Fernando goes on to tell of all the atrocities he committed as a Moslem:

> There with the fleet I did all the mischief I was able, entered and plundered the churches, deflowered noble virgins, and returned much

letter-writing and diary keeping is a clear evidence of such a claim. (4)

Thus, we can say that the conscious or unconscious impetus behind the experience of travelling as typified in travel narratives is to explore the foreign or "other", while at the same time to define or redefine the self as a result of the contact with that "foreign". In their attempt to foreground the difference between the foreign and the familiar, writers resort to a number of narrative strategies or techniques to stress such difference. Chard (1999) identifies these differences in terms of a series of binary oppositions such as North/South, civilized/wild, manly/effeminate, etc. Although her work is an attempt to chart the map of the female traveller in Europe in the 18th century, her thesis can be of great interest to our research on the female traveller in the East. In *C.V.*, Longueville's advice to his newly wed Ardelisa whom he leaves behind in Constantinople acutely reflects such cultural oppositions. While he prays for the "angels to guard (her), he thus advises her to shield herself from the "vicious infidels" (*C.V.* 121):"Permit not a vile infidel to dishonour you, resist to death, and let me not *(sic)*so completely cursed to hear you live and debauched. My soul is filled with unaccustomed fears."(*C.V.*121) Later, when Ardelisa meets Violetta, the latter tells her the story of her captivity and conversion:

travel writing as a powerful metaphor that explores questions of identity (Agorni 2002) and (Chard 1999); while the second has to do with the set of conventions related to the broad label of Orientalism (Snader 2000).

While the traveller was involved in an act of exploring "foreign" lands and rewriting or "translating" them into a more familiar cultural medium- in short bringing them home, the popularity of the genre in the 18^{th} century reflects a strong interest in the "self" which has come to characterize late 17^{th} and early 18^{th} century British culture and philosophical thought (Agorni 99). Indeed, most of the works of Locke, Hume and Shaftsbury display a certain concern with questions of identity. While Locke contends that the acquisition of knowledge depends on a subjective view of experience, Hume took a further step to argue that identity itself is a mere fictional constituent. On the other hand, writers like Mary Wollstonecraft and Anna Laetitiea Barbauld contributed to the very rich debates that took place at the time and reflected a considerable degree of participation of women in the redefinition of national identity (Agorni 21). Hence, it is no surprise that this interest in identity formation was reflected in the practices of self-scrutiny which is at the basis of any autobiographical genre and the early novel in Britain with its dependence on

the Public", Marsh distances herself from other captivity authors by focusing merely on her own lived experience:

> I have no Intention, in the following Sheets, to add to the already too numerous Volumes of Novels which our Presses swarm at present, whose only Tendency is to divert the Idle, and draw the Curious from that Reading, which might be beneficial to the Community, and, at least, instructive to themselves, by trite, dry narratives, as far remote from Humour and spirit, as they are from Truth and Probabilty (*F.C.* "To the Public", 41).

It is true that the authenticity of the text as a narrative record of a British woman held captive in Morocco has been proven and is hardly contested (3), the fact remains that in this particular genre, drawing the line between the historical and the fictional is virtually impossible.

One of the most influential sets of conventions in travel writing in general and captivity narratives in particular is the function of discourses of travel in the historical period under consideration. For the purposes of our research here, we will approach the subject from two angles that are closely interrelated. One is related to the marked tendency to view

captured at sea by Barbary corsairs or Turks and enslaved in the Eastern or Western Mediterranean.

Cultural Representations in Female Captivity Narratives

The question of the authenticity or truth-value of the accounts have always haunted the reader, critics and even writers of captivity narratives. In her preface to *C.V.,* Aubin refers to *Robinson Crusoe* as proof of the credulousness of her tale. Despite the fact that she does not claim that her story is a biography, following the fashion of her time, Aubin seems to address the reader who is interested in testing the historicity of the text : "As for the truth of what this narrative contains, since Robinson Crusoe has been so well received, which is more improbable, I know no reason why this should be thought a fiction"(*C.V.*115). However, the informed reader would be very well aware that *Robinson Crusoe* drew on the real-life story of Alexander Selkirk who was cast on a Pacific island in1704 and was rescued in 1709. On the other hand, Elizabeth Marsh's *The Female Captive* which is subtitled as "*A Narrative of Facts which Happened in Barbary in the Year 1756, Written by Herself*" is written in the first person. Moreover, in her preface, "To

represents the tensions and anxieties experienced by the White European settlers in the American wilderness; anxieties that mark their encounter with the Native American Other (Sayre Intro 9-15).

However, apart from the captivity narratives of American women in the "New World", American Barbary captivity narratives stand out as a genre in its own right. These are narratives that were written by male and female captives who were taken and enslaved in North African countries over a period that spans from early eighteenth to early twentieth century. Maria Martin (1807), William Ray (1808) and Eliza Bradley (1820) stand out as the most famous narratives of their kind (Baepler 1999:245-47). Baepler's introduction is devoted to setting the historical and political contexts of this genre which can be mainly reduced to the political tensions between the United States and North Africa that included the Tripolitan War that took place between 1801-1805. However, we will overlook American Barbary narratives, this major pole of captivity narratives, for obvious reasons that have to do with the scope of this study and narrow our discussion to the two British narratives at hand. Since such a topic is so vast "persistent and protean", to use Colley's description (2003: 199), we will confine our discussion to the literary or imaginative reconstruction of the experience of women

"destroy all the Frenchmen in Constantinople" (*C.V.*123). On the other hand, Elizabeth Marsh set sail in the summer of 1756 from Gibraltar to join her fiancé in England, when her vessel fell prey to the corsairs of Salé, on the Moroccan coast of the Atlantic. The young lady is captured and transported as a slave to Marrakesh where she suffers the pains of the advances and pressures from Prince Sidi Mohammed Ben Abdallah to become his wife and join his lavish harem. She is eventually ransomed by her father, returns home and twelve years later she decides to write her story in a desire to boost her family's financial resources and save her husband from bankruptcy (Colley 2002:140).

However, captivity narratives cannot be treated as a uniquely English genre. Indeed the harrowing experiences of men and women abducted by the Barbary pirates of North Africa can also be found in early American literature. Moreover, it has become commonplace in American literary history to consider captivity narratives as the early form of American fiction. These narratives focus on the female victims and through the employment of such genres as autobiography or travelogues, represent the tensions early European settlers experienced in their confrontation with the dark indigenous "others" in the New World. Mrs. Mary Rowlandson's autobiography (1682) stands out among early American captivity narratives and her eventual restoration

Il Filostrato. Chaucer's famous tale of Constance, the subject of "The Man of Law's Tale" is the romance of a heroic Christian princess who remains steadfast -as indeed her name, "Constance", suggests - in the face of all temptations of conversion to Islam. The tale depicts her journey in the rudderless ship off the coasts of the Mediterranean, her endurance in the face of her murderous mothers-in-law and her final triumph. Needless to say, Chaucer's tale itself is built upon the tale of Constance found in Nicholas Trevet's *Les Chronicles* and Gower's famous medieval wisdom and exemplary tales, *Confessio Amantis*. (2)

The summary of the texts we are dealing with here clearly places them within the framework of captivity narratives; although the term is more applicable in the case of Elizabeth Marsh as will be further discussed. On the one hand, Penelope Aubin's text, as indeed the cover page has it, is an account of what happened to the Count of Vinevil and his daughter Ardelisa who were shipwrecked on the Greek island, Delos, after fleeing Constantinople in the wake of the menace and eventual murder of Ardelisa's father by Mahomet, the chief officer in the Sultan's guard. Ever so charmed by her beauty, and merely from hearsay (a fact that finds its parallelism in the medieval tales), Mahomet decided to find her and win her for himself or else

relationship between spaces and the history of powers as influentially illustrated by Foucault on the other.

Captivity Narratives in Context

Captivity narratives, like any literary genre, defies simple definition but suffice to say that in its basic form, this genre deals with encounters between European travelers and non-Europeans, especially Arab/Moslems involving a period of exile, suffering and slavery, then redemption and return. The very broad theme of narratives that deal with unfortunate women undergoing ordeal and persecution is almost universal and amounts to being an archetype of suffering and redemption. However, it is undoubtedly true that the 18th century witnessed a boom in narratives that had this subject as its theme. *Pamela* and *Clarissa* are two prominent examples of the epistolary novel that combined the two genres of travel writing and diaries and reached unprecedented popularity at their time (Agorni 99). If we narrow down the discussion to the female captivity narratives, we will discover that the sources and analogues of the ordeal of the woman traveller go back to the middle ages. The depiction of the female traveller, especially one of a high economic and class status, can be found in Chaucer's *The Canterbury Tales* and Boccaccio's *The Decameron* and

seem to offer invaluable insights into gender relations at the time; indicating that no monolithic conclusions could be made on the question; for while both texts seem to reflect traditional gender roles that characterize captivity narratives in general, they still try to break with such stereotypes of women as frail and vulnerable. In fact, a thorough reading of the tales will reveal that the narratives depend on the tensions and conflict facing the young female traveler and that the confrontation with the 'Oriental' other and the subsequent triumph over "him" can be read metaphorically to represent a form of rebellion against authoritarian control at home.

This study takes as its theoretical and argumentative backbone Michel Foucault's vision or insights into what he called "heterotopic" spaces. It is significant that most of the events that take place in *The Count of Vinevil* or *The Female Captive* have the sea and the ship, the "heterotopia par excellence", to use Foucault's own definition, as a point of departure from home, and for that matter a point of "arrival" to their sought for destinations. Thus, the aim of this study is twofold: to view both novellas within the general framework of orientalist poetics and the representation of the foreign on one hand, and to show how such representations constantly alert us to the intertwining

own financial profit (Backscheider &Richetti Intro. xii). However, is not this view of the texts also true of the most popular texts that belong to the great "masters" of English fiction in its beginnings; namely, Defoe, Richardson, Fielding and Swift? Measuring by the standards of popularity and readability, isn't it almost a commonplace to regard the works of these "great" writers of fiction as the precursors of modern mass market or popular fiction with no apologies needed when the accomplishments of these works are still considered for critical and methodological research?

Bringing together these two texts in one critical study hardly needs any justification. Their study can be seen as a form of appreciation of women's literary heritage and a way of freeing the critic from the bias of familiarity with the privileged few. Our starting point here is that Aubin's and Marsh's achievement is viewed as part of what Elaine Showalter once called "imaginary continuum" in women's writing. Hence, one aim of this paper is to approach these two "popular" works critically; thus showing that they are indeed significant and that they do repay careful study and research.

Apart from the appeal of the tales to traditional and popular taste of the audience by offering "juicy" accounts of women traveling to exotic places where lustful infidels (Turks in Aubin's text and Moors in Marsh's) chase and molest pure and innocent Christian maidens or women, both texts are impregnated with socio-political significance in that they describe Anglo or European relations with their counterpart in the Eastern or Western Mediterranean in the early and mid-eighteenth century. Moreover, both texts

"low literature", the study of this genre has been marked by a revisionist historiography that testifies to a reevaluation of a mass of popular fiction or autobiographical travel accounts written by women. Indeed, it amounts to being a genre in its own right and one that came to be considered an important form that preceded the early novel in Britain (Backscheider&Richetti Intro.ix).

This paper attempts a study of two novellas that belong to the popular eighteenth century narrative genre known as "female captivity narratives". The first is Penelope Aubin's (c.1658-1731) *The Strange Adventures of the Count de Vinevil and His Family* (1720), while the second is Elizabeth Marsh's, *The Female Captive: A Narrative of Facts Which Happened in Barbary in the Year 1756* (composed 1769). (1)

These two works, together with a host of other texts written at the time and constituting the body of fiction by women, are treated here as exemplary eighteenth century texts that, until very recently, have been virtually absent from the literary history of the English novel. Their study continues to raise a number of important questions about canon formation and assumptions about literary value and the valorizing practices that define certain works as "good", "great "or "high literature", while excluding or relegating other works to a lesser degree, dismissing them as "low literature".

No one can contest the fact that these texts belong to what is known as "popular" fiction where their appeal and effectiveness can be understood in terms of the cultural and ideological moment that produced and marketed them. Moreover, their success has been entwined with the wish to please and serve the needs of the audience for the writers'

read only if pitted against what the central figure in the text and Austen's implied mouthpiece, Elizabeth Bennet, asserts when she expresses her excitement at the journey she is about to take with her aunt and her avowed promise to give an account of that journey once she gets back:

> Oh! What hours of transport we shall spend! And when we *do* return it shall not be like other travellers, without being able to give one accurate idea of anything. We will know where we have gone... we *will* recollect what we have seen. (*P&P* 121-22)

However, such words by Elizabeth Bennet may reflect a kind of contradiction or even paradox within the world of eighteenth century provincial England as reflected in most of Austen's works in which women were mirrored as wholly immersed in their domestic chores and where life seems to be often noted for its lack of events. But indeed, women, whether single or married, did travel extensively at the time and an examination of eighteenth century autobiographical writing and travel narratives is a testimony of the popularity of that genre (Agorni Intro.1-5). Moreover, travel took various forms; internal traveling within mainland Britain (the traveling referred to by Lady Catherine and Elizabeth Bennet), or the habitual journey from Britain to the Continent (the one known as the Grand Tour), or still traveling overseas to remote areas in the Middle or Far East, to Africa, or even to the New World. Although travel literature, and specifically female captivity narratives, have traditionally been treated as belonging to the realm of popular writings and thus risk being treated as

text is impregnated with socio-political significance. While it describes the Moroccan harem from within, it offers important insights into Anglo-Moroccan relations in the mid-eighteenth century. Thus, while both texts offer us some invaluable insights into gender relations in the eighteenth century, they break through such stereotypes that project women as frail and vulnerable which seem to characterize traditional captivity narrative fictions and accounts.

Keywords: travel-writing, cultural encounters, female captivity narratives, East/West relations, orientalist poetics, gender and racial stereotyping, Britain and its others, heterotopia.

> ...I cannot bear the idea of two young women traveling post by themselves. It is highly improper... Young women should always be properly guarded and attended, according to their situation in life.
> (Lady Catherine de Bourgh, *Pride and Prejudice*165)

The quotation cited above from Jane Austen's classic (published 1812) can mislead the reader into thinking that traveling, especially by women, was not a commonplace in eighteenth century England. Indeed these words should be



Heterotopic Spaces in Eighteenth Century Travel Writing by Women: Penelope Aubin and Elizabeth Marsh

Dr. Faten I. Morsy (*)

Abstract

This article attempts a reading of two eighteenth century captivity narratives that focus on the plight of the English female traveler in the East, her subsequent captivity and eventual restoration. While Penelope Aubin's *The Strange Adventures of the Count of Vinevil and His Family* (1720) represents the tensions and anxieties experienced by the White European travel in the East, Elizabeth Marsh's *The Female Captive* (1769) is an autobiography that occupies a unique position in the history of captivity genre. Being the only known factual account of an English woman enslaved in Morocco, the

(*) Lecturer at the Dept. of English Language and Literature Faculty of Art Ain Shams University

Keach, William. "A Regency Prophecy and the End of Anna Barbauld's Career," *Studies in Romanticism*, Vol. 33, No. 4, Winter 1994.

Leranbaum, Miriam. "Mistresses of Orthodoxy": Education in the Lives and Writings of Late Eighteenth-Century English Women Writers," *Proceedings of the American Philosophical Society*, Vol. 121, No. 4 (August 12, 1977).

Matthews, Susan. "Women Writers and Readers," in *Romantic Writings*.

Perkins, David. "Human Mouseness: Burns and Compassion for Animals," *Texas Studies in Literature and Language*, Vol. 42, No. 1, Spring 2000.

Ready, Kathryn J. "What then, poor Beastie: Gender, Politics, and Animal Experimentation in Anna Barbauld's "The Mouse's Petition," *Eighteenth-Century Life*, Vol. 28, No. 1, Winter 2004.

Snyder, Franklyn Bliss. "Notes on Burns's First Volume," *Modern Philology*, Vol. 16, No. 9 (January, 1919).

Wordsworth, William. "At the Grave of Burns, 1803 Seven Years after his Death," in *The Poems*, Volume One, Edited by John O. Hayden. New Haven and London: Yale University Press, 1981.

Works Cited

Barbauld, Anna Letitia. *The Poems*, Edited by William McCarthy and Elizabeth Kraft. Athens & London: The University of Georgia Press,

1994.

_______________. *Eighteen Hundred and Eleven*, Edited by John Wordsworth. Dorset and New York: Woodstock Books, 1995.

Burns, Robert. *The Poetical Works: with notes, glossary, index of first lines, and chronology*, Edited by J. Logie Robertson. London & New York: H. Milford, Oxford University Press, 1960.

Curran, Stuart. "The I Altered," in *Romantic Writings*, Edited by Stephen Bygrave. The Open University, 2004.

Furniss, Tom. "Nasty Tricks and Tropes: Sexuality and Language in Mary Wollstonecraft's *Rights of Woman*," *Studies in Romanticism*, Vol. 32, No. 2, Summer 1993.

Greenblatt, Stephen G. "Shakespeare and the Exorcists," in *Contemporary Literary Criticism: Literary and Cultural Studies*, Edited by Robert Con Davis & Ronald Schleifer, Second Edition. New York & London: 1989.

poems seem to subvert gender expectations. Interestingly, David Perkins sees no gender differences between Burns and Barbauld:

> By the codes of the age, Barbauld's poem would have been considered at least as "manly" as Burns's. Her mouse is an intellectual; it cites ancient philosophy in arguing for the universality of mind and possibly for metempsychosis....When it appeals to sentiment, it does so in an argumentative, dialectic way. (9)

On the other hand, Burns's speaker is "a man of feeling". As Perkins points out, "Though a ploughman, Burns's speaker is more personal, impulsive, and emotional- all supposedly feminine qualities in his time." (10)

It finally becomes evident that Anna Letitia Barbauld, the often marginalized an underrated woman poet, has produced poems that are, in J. Wordsworth's words, "powerful and far-sighted in ways that none of her great male contemporaries could match." (3) On the other hand, Robert Burns, whose poem "To a Mouse" is, in my opinion, far more touching than Barbauld's, deserves all the veneration that Wordsworth has given him. It may be no exaggeration to state that without the Scottish ploughman's genius, his English student, William Wordsworth, might not have been able to boast of his own.

poems such as *Eighteen Hundred and Eleven* soon gives way to hopeless resignation. As William Keach notes, the poem is vehemently attacked by critics such as Wilson Croker and Henry Crabbe Robinson who expresses his displeasure at "the unqualified Jacobinism of her politics." (*A Regency Prophecy and the End of Anna Barbauld's Career* 570,571) This results in Anna Barbauld's decision to abstain from writing altogether. In my opinion, it certainly adds to the complexity of her position as a radical woman poet at this troubled historical moment.

Finally, it is evident that Anna Barbauld's poem "A Mouse's Petition" and Robert Burns's "To a Mouse" are two poems that manifest the shaping of history through poetry; a cultural poetics that embodies numerous, unresolved, interfused, social, religious, political, historical, gender and cultural issues. They are in dialogue with history. No matter how masked or frank this dialogue may be, it is, nevertheless at once puzzling and admirable. Both poems deal with aspects such as the power dialectic between oppressor and oppressed. They appear to prefigure Disney's universal cat and mouse chase, though, in my opinion, Disney's portrayal is more vindictive and cruel. "A Mouse's Petition" and "To a Mouse" foretell the outbreak of a major Revolution that will seek to redress issues such as imprisonment, poverty and lack of justice. However, both

In fact, Barbauld's defiance reaches the extent of foretelling the fall of the British Empire which, to future generations will be nothing but ruins and monuments of past glory to be visited by foreign. Addressing England, Barbauld writes:

> Ruin, as with an earthquake shock, is here,
> There, the heart-witherings of unuttered fear,
> ...
> Thy baseless wealth dissolves in air away,
> Like mists that melt before the morning ray:
>
> (5)
>
> England, the seat of arts be only known
> By the gray ruin and the mouldering stone;
> That Time may tear the garland from her,
> And Europe sit in dust, as Asia now.
>
> (10)

Moreover, predicting that Genius will desert England to "other climes", Barbauld rightly prophesies the liberation of the peoples of the new world in her famous line "Thy world, Columbus, shall be free." Thus, Barbauld's radical verse is a warning to the oppressor against impending destruction where the fate of mice and men could be identical. Yet, it seems astounding that the boldness and "masculine" stamina manifested in her politically radical, prophetic

> merchandized destruction-so much blood and tears for so many rupees, or dollars, or ingots. Our wars have been wars of cool calculating interest....When we pay our army and navy estimates, let us set down, so much for killing, so much for maiming, so much for making widows and orphans. (*Introduction* to *Eighteen Hundred and Eleven* 2)

Moreover, the mouse's warning to Dr. Priestley against "unseen destruction" in the final stanza of the poem prefigures Barbauld's fear that nothing but impending ruin awaits man if he does not rise to the ideals of justice, liberty and equality. The language of political dissent in her great, apocalyptic poem *Eighteen Hundred and Eleven* is hardly that of a "female" or an "orthodox" writer. In his Introduction to the poem, John Wordsworth underscores Barbauld's amazing, disturbing, prophetic vision. He writes:

> Yet this is more than an anti-war poem. Barbauld has an apocalyptic vision, and one that has to a large extent been realized....her elegy for the passing away of British power is astonishing, coming as it does at the start of a century of confident expansion (3)

> scholarly, cultivated fathers or parental mentors. It appears to have considerable bearing on their subsequent literary competence, confidence and acclaim, yet an examination of their published views on education suggests that they rarely recommend for other women the kind of education they themselves received. They are truly "mistresses of orthodoxy"...influencing future generations of women writers through example rather than precept. (*Mistresses of Orthodoxy* 281)

In this respect, it is interesting to observe how Anna Barbauld's career seems to advance from an encoded expression of a desire for freedom in "A Mouse's Petition" to outspoken, radical dissent in works such as the pamphlet entitled *Sins of the government, sins of the nation* (1793). In this pamphlet, written two months after the outbreak of war between Revolutionary France and the English Monarchy, Barbauld writes:

> When we carry our eyes back through the long records of history, we see wars of plunder, wars of religion, wars of pride, wars of succession, wars of idle speculation, wars of unjust interference, and hardly among them one war of necessary self-defence....We have calmly voted slaughter, and

Go, bid proud Man his boasted rule resign,
And kiss the golden scepter of thy reign.

(5-8)

Enumerating the female artillery which will ensure her victory over the male, Barbauld writes:

Go, gird thyself with grace; collect thy store
Of bright artillery glancing from afar;
Soft melting tones thy thundering cannon's roar,
Blushes and fears thy magazine of war

(9-12)

It is unclear whether Anna Barbauld is going back on the radicalism and rebelliousness or simply parodying women's resignation to their assigned role. It is indeed a puzzling issue that crystallizes the dilemma of women poets towards the end of the eighteenth century. In such a turbulent era where revolutions are at the offing, women writers often seem to be preaching an orthodoxy that they are rebelling against in their very own personal lives. In this context, it is therefore important to question Miriam Leranbaum's statement about women writers such as Anna Barbauld:

> Their education is unconventional in its seriousness, rigor, and personal supervision by

It is perplexing that the same woman, who was a living emblem of radicalism in her own personal life, would combine the public and the domestic spheres at one stroke by stating: "Make women rational creatures and free citizens, and they will quickly become good wives and mothers." (209)

Retrospectively, it is relevant to keep in mind Anna Barbauld's poem entitled *The Rights of Woman* which seems to betray the same flowery rhetoric and images of sovereignty and domination through femininity later refuted by Mary Wollstonecraft. Though Barbauld's poem starts with an assertive, "masculine" call upon all oppressed women to rise,

Yes, injured Woman! Rise, assert thy right!

Woman! Too long degraded, scorned, opprest;

(1,2)

she later appears to be echoing the same cultural and gender stereotypes against which all Bluestockings, especially Wollstonecraft, fought fiercely. Addressing the woman, Barbauld urges her to fit into her designated role and image:

Go forth arrayed in panoply divine;

That angel pureness which admits no stain;

> novels, and from novels into familiar letters and conversations. (187)

Yet, how full of contradictions Wollstonecraft seems when, according to Furniss, she is wrestling with cultural forces and is at pains to stress that she does not intend to transgress the natural order of things. She writes:

> In the government of the physical world it is observable that the female in point of strength is, in general, inferior to the male. This is the law of Nature;... A degree of physical superiority cannot, therefore, be denied,... But not content with this natural preeminence, men endeavour to sink us still lower, merely to render us alluring objects for a moment. (180)

Thus, Furniss rightly remarks that, "though she excludes femininity it returns in her text as a problem frustrating her efforts to establish a clear politics, language and gender." (198)

> [Besides,] Her resolution to be employed about things rather than words breaks down when confronted with female sexuality and retreats into a language and a representation of women (a "beautiful...poetic fiction") which it sets out to refute. (204)

> hastens that passing; If Burke is terrified by the prospect of "masculine" women and eulogizes Marie Antoinette as a feminine icon, Wollstonecraft would eliminate (through their own exertions) the "femininity" of monarchs, aristocracy, soldiers, and so on, as well as that of fashionable women. (184)

Indeed, Wollstonecraft's refutation of Burke's effeminate rhetoric of sensibility runs parallel to Paine's description of it as the language of drama rather than politics.

In addition, Furniss reminds us of the inseparability of sexuality, politics and rhetoric in Wollstonecraft's *Rights of Woman.* He notes that "All three domains are discussed in terms of the relation between dress and body, and in all three Wollstonecraft's politics impel her to distrust the clothed and to valorize the unadorned." (187) Hence, Wollstonecraft strives to achieve a "deflowering of language". Furniss quotes her stating that:

> I shall be employed about things, not words! And, anxious to render my sex more respectable members of society, I shall try to avoid that flowery diction which has slided from essays into

> which the signs of authority- robes, ornamentation, custom- dazzle the sense and distract attention from the lack of substance behind them). The converse and antidote of these is the "manly"- that which is on open display, which says what it means, and is genuinely representative without reserve or equivocation. (189)

It is important to remember that Wollstonecraft disapproves of Burke's *Reflections* because of his defense of monarchical beauty in the person of Marie Antoinette, and his accusation that the Revolutionaries have violated the "ancien régime", thus ending the age of chivalry and causing the downfall of European civilization. Condemning the uprising of the lower class women at the time of the Revolution, and because Burke and Rousseau hold that women's power over man ought to derive from their weakness rather than their strength, Burke regards the "brutal" behaviour of these "masculine" women as "a terrifying revolution in manners." Thus, summarizing the differences between Wollstonecraft and Burke, Furniss states that

> If in *Reflections*, Burke laments the passing of the age of chivalry, Wollstonecraft celebrates and

Interestingly, Wollstonecraft states that, for women to become more cultivated, they should turn "masculine" in the figurative sense. As Furniss remarks,

> In...attacking the predominant representation of women, Wollstonecraft implicitly concurs with the eighteenth century's negative valuation of the feminine. At the same time, however, she sets out to redefine "masculinity" as a set of "manly virtues" which, since they consist of "those talents and virtues the exercise of which ennobles the human character," may be cultivated by both sexes. (181)

For both Thomas Paine and Mary Wollstonecraft, femininity and masculinity are thus

> paradigms for two opposed systems of thought and practice. The feminine characterizes the *ancien régime* in a range of ways which become correlatives of one another: its language is ornate and polished but lacks both force and a motivated relation to "reality"; its political arrangements are said to be based on little more than a conventional, though mysticized relation between rulers and ruled (in which the masses are seduced into submission by ceremonies and splendor, and in

/And spurned a tyrant's chain." Thus, the mouse's petition is a reminder that the oppressed, often persecuted Dr. Priestley, has to beware of becoming an oppressor, himself.

It is remarkable that the issue of femininity as a political paradigm places Mary Wollstonecraft close to the radical thinker Thomas Paine and in opposition to Edmund Burke, the conservative spokesman against the French Revolution whose *Reflections on the French Revolution in France* (1790) was regarded by Wollstonecraft and Paine as a false, effeminate rhetoric of sensibility.

In fact, Tom Furniss sees many similarities between Wollstonecraft and Paine despite her critique in *Rights of Woman* of male-centered radicalism. Referring to Thomas Paine's *Rights of Man* and Mary Wollstonecraft's *Rights of Woman*, Furniss writes:

> Both make the rhetorical gesture of discarding rhetoric in the process of criticizing the rhetoric of the old order, and both figure adornments of the *ancien régime* as feminine and dangerous. Both prescribe the same panacea-the masculinization of society through fundamental reforms in politics, language, aesthetics, and ethics. (188)

Indeed, so vehement is Wollstonecraft's desire for an equal education for women that she writes an inscription for the National Assembly of France where

> She suggests that the continued feminization of women would inevitably undermine the new society being developed in France...[Thus] the repression of the feminine is for Wollstonecraft both a means of liberating women and a way of preventing women from undermining the bourgeois enterprise. (190)

Addressing the Assembly through Talleyrand, and expecting their views to coincide with her, Wollstonecraft writes:

> if women are to be excluded without having a voice, from participation of the natural rights of mankind, this flaw in your NEW CONSTITUTION will ever show that man must, in some shape, act like a tyrant. (192)

Thus, the French Revolution which claims to be egalitarian would, according to Wollstonecraft, exercise the same kind of tyranny by marginalizing women. This plea is perhaps the same one directed by the mouse to Dr. Priestley, appealing to his humanity and egalitarianism to free the captive; the slave: "If e'er thy breast with freedom glowed,

In an illuminating article entitled "Nasty Tricks and Tropes: Sexuality and Language in Mary Wollstonecraft's *Rights of Woman*", Tom Furniss discovers an interesting link between Wollstonecraft, Rousseau, Edmund Burke and the French Revolution with regard to the issues of femininity and cultural stereotypes. Furniss holds that "One of the principal projects and strategies of Mary Wollstonecraft's *Vindication of the Rights of Woman* (1792) is to turn Rousseau's egalitarian principles against his negative characterization of women in *Emile* (1762). Raising the question whether inequality between men and women arises from nature or culture, Furniss highlights Wollstonecraft's calling for women to be educated like men:

> Wollstonecraft stresses throughout her text that the weakness and sensuality attributed to a certain class of women in eighteenth-century Europe are not part of their biological nature, but the inevitable results of their education and social conditioning....One of the central assumptions of *Rights of Woman* is that a transformation of educational and social mores would bring about a transformation in women which would in turn transform the whole of social and political life. (180)

society, from public roles and duties." She quotes Wollstonecraft's argument that

> Females, in fact, denied all political privileges, and not allowed, as married women, excepting in criminal cases, a civil existence, have their attention naturally drawn from the interest of the whole community to that of the minute parts, though the private duty of any member of society must be very imperfectly formed when not connected with the general good. ("Women Writers and Readers" 111)

Whether Anna Barbauld's poem is a plea against confinement to the domestic sphere is left to the reader's interpretation , as Barbauld excludes any statement of authorial intent in her *Poems.* However, Matthews states that "Confinement to the domestic sphere seems to Wollstonecraft to bring with it dangers for women's intellectual and moral development." Interestingly, Wollstonecraft "laments certain kinds of female power and influence [through femininity and sensibility]." She writes:

> When...I call women slaves, I mean in a political and civil sense, for indirectly they obtain too much power, and are debased by their exertions to obtain illicit sway. (112)

rhetoric makes one wonder whether she succumbs to, or rebels against all forms of oppression and marginalization as a woman poet, a political radical, and a religious Dissenter. The inevitable question arises as to how encoded or masked her rebelliousness actually is. Morevoer, Greenblatt's conception of the illusionary boundaries between fact and artifact and his notion of cultural poetics lead one to think that Barbauld's contradictions prefigure those manifested by Mary Wollstonecraft in her "Vindication of the Rights of Woman" (1792). In that sense, Curran is right in asserting that the six prominent women poets of the late eighteenth century; namely Anna Barbauld, Hannah More, Anna Seward, Charlotte Smith, Helen Maria Williams and Mary Robinson, "are the unacknowledged subtext to Mary Wollstonecraft's *Vindication of the Rights of Woman* (1792), their achieved and independent excellence intimating a radical reordering of existing social institutions." (280)

Susan Matthews reminds us that one of Wollstonecraft's pivotal points in rebelling against cultural stereotypes and gender expectations was her desire for all women to break lose from the limitations of their assigned, domestic role in actual life, and their designated literary horizon of sensibility. Matthews states that "Wollstonecraft laments the effects on women's minds of their exclusion from civil

> because of the powerful shibboleth against the learned woman [exemplified by intellectuals of the Blue Stocking circle, to which Anna Barbauld belonged], an ideological control of remarkable intensity, sensibility was all the more to be cultivated, even celebrated." (*The I Altered* 284)

Curran, acknowledging that "A Mouse's Petition" was written in celebration of sensibility, rightly states that it is "a poem whose considerable charm masks a studied self-reflexiveness."(285) Indeed, the element of self-reflexiveness is obvious in the mouse's description of itself as a "pensive captive". The poem is thus, according to Curran, a female challenge to the male universe, and a plea for liberty:

> Making a virtue out of the necessities of feminine existence, [sensibility], its winning style enacts the claim of its underlying metaphor, a release form prison. And in this, "The Mouse's Petition" is of a piece with the collection in which Barbauld first published it in 1773, an act of liberation through, not from, femininity. (286)

In fact, Curran's statement reveals one of the most problematic issues of Barbauld's poetry. It is evident that the variety of Barbauld's poetic themes, moods and forms of

However, Barbauld insisted on using the fable form in verse, as well as in her instructive beast fables for children in *Evenings at Home* (1793). Among these was "The Young Mouse" which taught children to avoid temptations and to recognize that the worst enemies are not always the most obvious. In it the Mother warns the young mouse that, "Though man has not so fierce a look as a cat, he is much our enemy, and has still more cunning."

Related to the failure of many contemporary reviewers to acknowledge the political messages embedded in Barbauld's animal poems is the dilemma experienced by women writers in trying to break loose from the limitations of accepted and expected themes. For, in much of the criticism women poets received, the poet was judged as a woman and not as an artist. Her poetry was, in George Gilfillan's words, to be "unstudies" "effusion" of feelings, where she was expected to manifest her feminine qualities and maintain "morality" and "decorum". (*Romantic Writings* 184)

Stuart Curran, commenting on the plight of women writers, states that

> The obvious struggle on the part of women authors was to convince those men [male reviewers] that women too can *think*; but precisely

la Fontaine, and several others. Commenting on the advantage of using the fable form, Ready explains that, "Besides teaching some moral, from the beginning the fable contained veiled- or not so veiled- political messages." (106) She adds, "That the animal fable continued to have much currency as a vehicle for political commentary during the eighteenth century is obvious." Again, Ready points out that contemporary criticism, with its gender expectations, oversimplified Barbauld's animal poems and patronizingly criticized the poet for "making dumb animals speak."

Even S.T. Coleridge apparently failed to appreciate the political implications of Barbauld's verse about animals , thus attesting that it "continued to be read quite literally." (108) In the *Watchman* of May 1796, Coleridge writes, "thanks to Mrs. Barbauld…it has become universally *fashionable* to teach lessons of compassion towards animals." A great admirer of Barbauld at first, Coleridge had later become an opponent who "later sought to undermine her literary authority by portraying her as an overtly literal and didactic writer". Conversely, the male poet was acknowledged even by female critics like Christine Kenyon-Jones as being more subtle in his attitude to animals.

It is remarkable that in Wordsworth's tribute to Robert Burns, the former uses the same stanza form used by the latter in "To a Mouse"; namely a six-line stanza in which lines 1, 2, 3 and 5 are written in iambic tetrameter while lines 4 and six are written in iambic dimeter. Besides, the same rhyme- scheme is employed by the teacher and the student; namely [aaabab] However, Burns's influence on English Romanticism was not limited to language and form, but also extended to subject matter. This is evident in the fact that many of his poems celebrated small town and rural idylls such as "The Twa Dugs" and "The Jolly Beggars", thus foreshadowing Wordsworth's rural settings and personages.

On considering Anna Barbauld's use of the fable form in "A Mouse's Petition", Ready reminds us that Anna Letitia Barbauld, being a clergyman's daughter, was classically educated. Therefore, she had been acquainted with ancient examples of the animal fable. Among these were the Homeric mock epic of the fifth century, called *Batrachomyomachia*, an early Aesopian fable about a frog accidentally drowning a mouse leading to a full-scale war between mice and frogs, Horace's *Satires* including the fable of the country and the city mouse, Virgil's fourth *Georgic* which inspired de Mandeville's *Fables* (1714), the fable of the bat and the two weasels which inspired Jean de

In fact, Wordworth's elegy entitled "At the Grave of Burns, 1803 Seven Years after his Death" is a living testament of Wordsworth's great respect for the Scottish Bard. Wordsworth laments Burns's death in the lines:

I mourned with thousands, but as one
More deeply grieved, for He has gone
Whose light I hailed when first it shone,
And showed my youth.
How verse may build a princely throne
On humble truth.

(21-36)

Noyes points out that after his death, Burns had been described as "a peasant genius who had drunk himself into an untimely grave" (824). Moreover, Burns had come to be known as a "heaven-taught ploughman", a conception that overlooked the sound education he had got despite his relatively poor background. Wordsworth's elegy, together with his "Letter to a Friend of Robert Burns" (1816), served to make of Burns a celebrated, national figure. Wordsworth's "Letter" came at an appropriate timing after Burns's morality had been attacked by Sir Francis Jeffrey, Scott had criticized him condescendingly and Scott and Byron had outdistanced him. (826)

linked to his use of the Scottish dialect. Praising his literary achievement, Noyes writes:

> In this idiom he achieved precision and simplicity in his Kilmarmock edition and anticipated by nearly fifteen years, and without theorizing, precisely what Wordworth was to set up in his preface concerning the worth of observation and natural language.

Emphasizing Wordsworth's indebtedness to Burns, Noyes adds that

> The evidence supports the belief that Wordsworth was strongly influenced by the example of Burns in revolting against Augustan poetic diction and in shaping his theories of poetic language. A close student of Burns, he appears to have been impressed from the first with the fact that Burns' less successful pieces were written in the conventional formulas of the neoclassicists, and that, in contrast, his more vigorous and nearly faultless poems were built of common language in the inevitable idiom of his countrymen.

There can be no doubt that part of the charm of Robert Burns's verse is his use of the vernacular. Though his poems are a mixture of English and Scots, Franklyn B. Snyder rightly affirms that by 1786, he had excelled in "whatever he touched of the great mass of old vernacular song, and had already written some of his own most stirringly." (143) Commenting on the two traditions influencing Burns's style, Russel Noyes states that

> Burns was nurtured upon two literary traditions. The one was the pseudo-classical, in standard English [like Anna Barbauld's]; the other, the four-hundred-year-old unbroken literary inheritance of Ramsay and Ferguson and the great men who went before them, in the Low Scots vernacular. Burns drew freely upon both traditions, yet for the poetry of genuine and intense feeling he instinctively chose as a literary vehicle the real language of men ready at his hand in the traditional literature of his own country. (*Wordsworth and Burns* 830)

Indeed, Burns's vernacular prefigures Wordsworth's leveling and democratization of poetic language. The ploughman's poetic achievement is, therefore, closely

> Burns takes for granted that animals and humans are "fellow mortal[s]", alike exposed to accident, loss, old age, [oppression] and death. (5)

In fact, Burns is so peculiarly pessimistic that he even regards the mouse's fate as a blessing, compared to his own existence. This could be due to his despair on the personal level. It is a well-known fact that his drinking, financial and domestic problems resulted in a bad reputation and an early death. In addition, Burns's pessimism could be a general felling of despair springing from the political marginalization of Scotland. It is thus possible that the poet feels burdened by his past and apprehensive of his future. Conversely, the mouse has the advantage of dealing only with present calamity. Concluding his address to the mouse, Burns writes:

> Still thou art blest, compared wi' me!
>
> The present only toucheth thee:
>
> But och! I backward cast my e'e,
>
> On prospects drear!
>
> An' forward, tho' I canna see,
>
> I guess an' fear!
>
> (43-48)

Muir, Burns's fellow Scottish poet, was charged with sedition for distributing Paine's banned work, and exiled for fourteen years to Australia. Yet, the anxiety of exile and oppression is already evident in "To a Mouse", in which the poet expresses his concern that his fate may not be that different from that of the mouse. Fondly and sentimentally calling it "Mousie", the poet voices his thwarted aspirations to liberty and justice:

But Mousie, thou art no thy lane,
In proving foresight may be vain;
The best-laid schemes o'mice an' men
Gang aft agley,
An' lea'e us nought but grief an' pain,
For promis'd joy!

(37-42)

Commenting on Burns's sympathy for animals, David Perkins singles out the grounds of that sympathy as "unusual in his time":

> He does not idealize animals as nature; he does not ...bring forward the religious point that God loves all His creatures and so should we; he does not attempt persuasion by snobbery-...Instead,

And, in the narrow house o' death,
Let winter round me rave;
And the next flow'rs that deck the spring
Bloom on my peaceful grave!

(49-56)

Needless to say, this lament of Mary Queen of Scots is at once a revival of former Scottish glory and a reflection of dejection and pessimism about the future. In this context, the ideals of the French Revolution present the poet with a dear hope for the achievement of Liberty, Equality and Fraternity. In fact, Burns's song of brotherhood and equality entitled "A Man's a Man", written in 1793, at the height of the French Revolution, could be considered the poetic counterpart of Thomas Paine's *Rights of* Man. Celebrating the principles of equality and independence, Burns writes:

For a' that and a' that,
It's coming yet for a' that.
That man to man, the world o're
Shall brithers be for a' that.

It is worth noting that "To a Mouse" was written before the French Revolution and before Paine's *Rights of Man* was published. Besides, it was not until 1793 that Thomas

wonder that Robert Burns writes an elegy entitled "Lament of Mary Queen of Scots, on the Approach of Spring" in which he masterfully fuses beautiful description of nature with melancholy and lamentation. The imprisoned Scottish Queen laments her fate and longs for her glorious past in the touching lines:

I was the Queen o'bonnie France,
Where happy I hae been;
Fu'lightly rase I in the morn,
As blithe lay down at e'en:
And I'm the sov'reign of Scotland,
And mony a traitor there;
Yet here I lie in foreign bands,
And never-ending care.

(25-32)

Arousing sympathy for the doomed Queen, Burns makes her write her own lament:

Oh! Soon to me may summer-suns
Nae mair light up the morn!
Nae mair to me the autumn winds
Wave o'er the yellow corn!

between England and Scotland. Pitying the homeless mouse, exposed to the elements, Burns laments the fact that it is now "But house or hald" (without house or property), left to "thole" (endure) the "cranreuch cauld" (frosty cold):

Now thou's turned out, for a' thy trouble,
But house or hald,
To thole the winter's sleety dribble,
An' cranreuch cauld!

(33-36)

In this context, the theme of exile could be closely linked to the 1745 tragedy of the Highlands. The Jacobite Rebellion known as "The Forty-Five", led by Charles Edward Stuart was crushed by the Duke of Cumberland at the Battle of Culloden in 1746. Though the Roman Catholic Stuart hero had taken Edinburgh and got as far as Derby in England, he was forced to escape to France, was then expelled by France, and died a broken man, his cause dying with him.

Thus, Burns felt it was his mission to try to keep Jacobite and Highland traditions alive in the national consciousness through verse and song, causing him to be hailed as the national Poet of Scotland up till the present. In view of the historical tensions between Scotland and England, it is no

Child of distress, who meet'st the bitter scorn
Of fellow men to happier prospects born,
Doomed art and nature's various stores to see
Flow in full cups of joy,- and not for thee,
Who seest the rich, to heaven and fate resign'd,
Bear *thy* afflictions with a patient mind;
Whose bursting heart disdains unjust control,
Who feel'st oppression's iron in thy soul,
Who drag'st the load of faint and feeble years,
Whose bread is anguish and whose water tears-

(1-10)

On the other hand, David Perkins highlights the democratic inclination of Robert Burns's poetry, adding that "poems on animals could teach attitudes to other races, whether enslaved as in America, conquered as in India, or newly discovered as in the South Pacific." (12) In fact, there is no doubt that Anna Barbauld and Robert Burns were diametrically opposed to colonization. However, Barbauld, the English poet could direct her libertarianism outward to Corsica, or Latin America. But Burns's mouse is arbitrarily and cruelly turned out of its home. This unquestionably directs our gaze towards the historic, political tensions

. Indeed, clemency for the criminal poor is expressed in Burns's lines:

I doubt na, whyles, but thou may thieve;
What then? Poor beastie, thou maun live!

(13, 14)

Echoing the apology of Barbauld's mouse his crime towards the rich is insignificant, Burns's speaker assures the mouse that it steals no more than an occasional ear of corn. In fact, by pardoning this petty theft, he will be all the more blessed for sharing his food with the mouse:

A daimen icker in a thrave
'S a sma' request;
I'll get a blessin wi' the lave,
An' never miss 't!

(15-18)

Thus, as Kathryn Ready explains, "Just as a household ought not to begrudge a few crumbs to a mouse, so the wealthy ought not begrudge some illegal siphoning off of money and goods by the poor." (103)

In keeping with Anna Barbauld's heartfelt sympathy for the poor is her poem addressed to them:

persons the sufferings of animals offered themselves as a socially safe agitation. In the discourse of the age, animals might signify the human poor… "(2)

The issues of liberty and slavery are certainly related to the degradation of poverty, against which all liberal writers have fought consistently. Kathryn Ready points out that poverty was one of the major issues on Anna Barbauld's mind in the early 1770s. She states that "during the 1760s, the labouring poor petitioned vigorously in protest against worsening living conditions." (102) It was a decade of worker unrest and a collective bargaining between workers and employers in the textile industry. Morevoer, vandalism was common and was often countered with capital punishment. Therefore, among the most common petitions were by convicted criminals. Hence, "A Mouse's Petition" could be viewed as a petition for clemency on the part of the criminal poor. The mouse, while asking for mercy, is perfectly aware that it has been living at somebody else's expense. Yet the pettiness of its crime is evident in the lines:

The scattered gleanings of a feast
My scanty meals supply;

(17, 18)

feeling any pity. In addition, Burns's speaker affectionately apologizes to the mouse for having almost broken that unity of existence through his cruel, disruptive act of turning its home with the plough. This blind act is regarded by Burns as an unjustified exercise of tyrannical power:

I'm truly sorry man's dominion
Has broken Nature's social union,
An' justifies that ill opinion
Which makes thee startle
At me, thy poor, earth-born companion
An' fellow mortal!

(7-12)

There is no doubt that these lines disclose a close association in the poet's mind between sympathy for animals and identification with the poor. He seems to lament the growing poverty of the underdog, and voice the notions of Liberty, Equality and Fraternity soon to become the slogans of one of the most radical developments in European and world history. Thus Burns, the Scottish ploughman poet, who represents a cultural entity that is repeatedly crushed by the English Monarchy, is making a statement about political and social injustice. Interestingly, Perkins states that "To well-meaning but politically cautious

And feels for all that lives.

(24-27)

Thus, long before the Mariner reminds the Wedding Guest that "He prayeth best who loveth best/Both Man and Bird and Beast", Barbauld celebrates the unity of existence, simultaneously referring to the doctrine of the possible transmigration of souls. The mouse warns Doctor Priestley:

If mind, as ancient sages taught,
A never-dying flame,
Still shifts through matter's varying forms,
In every form the same,
Beware, lest in the worm you crush
A brother's soul you find;
And tremble lest thy luckless hand
Dislodge a kindred mind.

(25-32)

In this context, Barbauld's poem "The Caterpillar" expresses the same benevolence for all God's creatures. Feeling guilt, and realizing that she herself has been an oppressor to the harmless worm, the poet admits that she has "crushed whole families beneath my foot," without

Barbauld's disillusionment is therefore naturally expressed in poems like her "Epistle to Wilberforce, Esq. on the Rejection of the Bill for abolishing the Slave Trade":

Cease, Wilberforce, to urge thy generous aim!
Thy Country knows the sin, and stands the shame!
The Preacher, Poet, Senator in vain
Has rattled in her sight the Negro's chain;
With his deep groans assail'd her startled ear,
And rent the veil that hid his constant tear,
Forc'd her averted eyes his stripes to scan,
Beneath the bloody scourge laid bare the man,
Claim'd Pity's tear, urg'd Conscience' strong controul,
And flash'd conviction on her shrinking soul.
(1-10)

Calling upon Dr. Priestley to acknowledge the inherent equality of all God's creatures, the mouse thus utters a clear, egalitarian cry:

The well-taught philosophic mind
To all compassion gives;
Casts round the world an equal eye,

and her indignation at the failure of William Wilberforce's bill to this end. It is therefore evident that "A Mouse's Petition", though written before the French Revolution and before the poet was actually involved in anti-slavery campaigns, foreshadows the principles of Liberty, Equality, Fraternity:

> Many of Barbauld's poems rehearse the theme of independence, of political and personal freedom. A staunch abolitionist, she exhibited bitter disappointment in her country at the failure of William Wilberforce's bill to abolish the slave trade,..., and she, like most liberals of her time, was sympathetic to the revolution of France... Revolutionary rhetoric and ideals inform much of her poetry, as "Corsica", in which she first advances the theme of freedom... (*Introduction* xxiv)

In "Corsica", Barbauld writes:

It is not in the force of mortal arm,
Scarcely in fate, to bind the struggling soul
That galled by wanton power, indignant swells
Against oppression; breathing great revenge,
Careless of life, determined to be free.

(102-106)

A free-born mouse detain.

(9-12)

In a manner reminiscent of Rousseau, freedom is thus a natural right which is denied by oppressive governments, though it is regarded by Barbauld as "the vital air":

The cheerful light, the vital air,
Are blessings widely given;
Let nature's commoners enjoy
The common gifts of heaven.

(20-23)

Hence, Anna Barbauld's text seems to comprise an early version of the two first articles of the *Declaration of the Rights of Man and of Citizens*, announced by the National Assembly of France in 1789:

> ONE: Men are born, and always continue, free and equal in respect of their rights....
>
> TWO: The End of all political associations is the preservation of the natural and imprescriptible rights of man; and these rights are liberty, property, Security, and resistance of oppression.

In the Introduction to Barbauld's *Poems*, the editors assert Anna Barbauld's fervour for the abolition of slavery

and Animal Experimentation 102) Thus, it appears that Barbauld may have regarded Dissenters much like the mouse of her poem. Commenting on the general persecution of Dissenters, Ready writes:

> They [Dissenters] led a marginalized existence, unable to obtain degrees at Oxford and Cambridge unless they swore allegiance to the Anglican creed or to assume elective municipal office unless they took sacrament in the Church of England."

Thus, Ready quotes Aimy Weldon's insightful observation that

> [A Mouse's Petition] calls for a reconfiguration of existing social structures according to what liberal Dissenters saw as...universal values of equality, mercy, and peace, which drove their political protest and activism in such causes as anti-slavery, governmental reform, pacifism, and animal rights.

On the other hand, "A Mouse's Petition" can be easily interpreted as a slave's plea for liberty:

If e'er thy breast with freedom flowed,

And spurned a tyrant's chain,

Let not thy strong oppressive force

Quakers, Baptists, Catholics and Jews to legally exist besides the Church of England, was repealed in 1771. In that year, Parliament refused a petition to abolish the requirement to subscribe to doctrinal articles such as the Trinity as necessary for all clergy. Accordingly, Theophilus Lindsey, organized the first Unitarian congregation in England. Significantly, his first service, which was held on April 14 1774, was attended by Benjamin Franklin and his friend, Joseph Priestley. On the other hand Priestley had published numerous attacks on Christian orthodoxy and criticized the British government's attitude towards its American colonies. Naturally, this won the disfavour of the English Church and government authorities. Moreover, Priestley's tour of Europe with Lord Shelburne resulted in his support for the French Republican cause and the independence of the American colonies, which was highly unpopular and seditious to the British monarchy. In fact, Anna Barbauld herself lamented Dr. Priestley's persecution which amounted to the burning of his house, library and laboratory by an instigated mob, leading to his escape to America.

In this respect, Marlon Ross points out the fact that "a petition was the most radical version of a political letter, which targets the heart of established power by directly addressing the monarch and parliament." (*Gender, Politics*

> the excessively literal reading of the poem. There is evidence to suggest that the situation of the mouse is intended to comment on a variety of hierarchical relationships in Georgian society. Barbauld seems to have had especially in mind the relationship between rich and poor, a subject of common interest with Priestley. (92)

Indeed, it is vital to remember that Priestley was not just a colleague of Anna Barbauld's father, and the husband of her close friend Mary Wilkinson, and that she was staying with the Priestleys when she composed the poem. More importantly, Barbauld and Priestley shared an even more significant trait; they were both Presbyterian Dissenters. Thus, as Ready points out, the critical reception of the poem succeeded in "burying the liberal Dissenting agenda." In this sense, "A Mouse's Petition" marks an important case study in the historical reception of women's writing about animals, warning against a tendency towards distortion and simplification." (92, 93)

To comprehend the significance of the dissent of both Dr. Priestley and Anna Barbauld, we have to keep in mind several facts. On the one hand, a lot of religious unrest was due to the fact that the Toleration Act of 1689, which had permitted other religious denominations such as Puritans,

> everyday life: dismaying practices in working, farming, and slaughtering animals; vivisection, cock and dog fights, bull and badger baiting; field sports, which then involved ruthless whipping of dogs and foundering horses; the caging of wild birds; the live plucking of geese-...These practices were long-accepted and profitable, and reformers were mocked or threatened as bleeding hearts, cranks, and dangerous radicals. (*Human Mouseness : Burns and Compassion for Animals* 1)

Thus, compassion for animals and the cult of sensibility seem to be intertwined in the speaker's apology to the mouse for having almost killed it.

Yet, it is important to keep in mind Ready's warning that reviewers had interpreted Barbauld's poem too literally as a condemnation of animal experimentation. She writes:

> Reviewers applauded Barbauld for denouncing the inhumanity of Joseph Priestley and other experimental philosophers. Barbauld herself denied any such purpose, defending her friend Priestley and explaining that her poem was about "mercy" and "justice" rather than "humanity" and cruelty."...she had equal reason to complain about

Distinguishing himself from his heartless fellow ploughmen, the sentimental, almost tearful speaker assures the mouse that it is in no danger of being crushed:

I wad be laith to rin an'chase thee,
Wi' murdering pattle!

(5,6)

In her valuable article entitled "Gender, Politics, and Animal Experimentation", Kathryn Ready links the culture of sensibility to a growing opposition to cruelty against animals. She quotes Marilyn Gaull's statement that central to the culture of sensibility was the belief that aesthetic experiences stimulated the "natural affections". (95) It strengthens the expressions of kindness and tenderness for orphans, animals, widows and aged men. In fact, the Enlightenment and Romantic periods witnessed a large body of treatises and literary works condemning animal experimentation and, in particular vivisection and the air pump. It is the same air pump that is threatening the mouse's life in Barbauld's poem. Moreover, David Perkins reminds us that

> Middle-class intellectuals in Robert Burns's time waged a campaign for kindness to animals. The cruelties to be denounced were omnipresent in

Lucy Poems, in which the male poet even employs the same verse form; namely a quatrain written in iambic tetrameter and trimester alternately, with the rhyme-scheme [abcb].

Within "the cult of sensibility", Robert Burns's "To a Mouse" definitely stands out as an interest example of a poem reflecting "female sensibility" on the part of a male poet. Burns's speaker not only sympathizes with the mouse as an oppressed entity, threatened to be crushed by a tyrannical force (in that case the ploughman), but also affectionately establishes a sense of "brotherhood" between mice and men. Instead of the mouse's pleading for mercy, as in Barbauld' poem, the speaker in Burns's poem is already leveling himself with the oppressed through effusions of pity and guilt. These lead the poet to apologize to the threatened mouse, reassuring the frail, peaceful creature that it need not panic:

> Wee, sleekit, cowrin, tim'rous beastie,
>
> O, what panic's in thy breastie!
>
> Thou need na start awa sae hasty
>
> Wi' bickering brattle!
>
> (1-4)

> Sensibility, the cult of feeling, arose in the eighteenth century in response to philosophical theories that investigated the power of feeling to communicate directly between people. At its height in the 1770's, sensibility celebrated the man of feeling, endued with sympathy and pity, who felt deeply in response to the sufferings of others.... (*Romantic Writings* 113)

It is interesting to note that though Macenzie's *Man of Feeling* (1771), Goethe's *The Sorrows of Young Werther* (1774) and Rousseau's *Reveries of the Solitary Walker* (1776-1778) depicted male heroes, the cult of sensibility came to be regarded as an essentially "feminine" quality that characterized women's writing. Thus, the mouse's petition seems to assert the claim of female sensibility against male rationality:

> Oh! Do not stain with guiltless blood
> Thy hospitable hearth;
> Nor triumph that thy wiles betrayed
> A prize so little worth.
>
> (13-16)

One cannot help noting that the sensibility manifested in Barbauld's poem prefigures Wordsworth's lyrics such as his

of history over literaure is reversed, and history becomes "virtually indistinguishable from literature." (373)

The opening of Barbauld's "A Mouse's Petition to Dr. Priestley Found in the Trap where he had been Confined all Night" is undoubtedly a plea to the Doctor, attempting to arouse his pity. It is the desperate cry of a prisoner who, though confident of his impending doom, appeals to the incarcerator's sense of humanity. Clearly, the mouse's language is largely that of the literature of sensibility:

> Oh! Hear a pensive captive's prayer,
> For liberty that sighs;
> And never let thine heart be shut
> Against the prisoner's cries.
> For here forlorn and sad I sit,
> Within the wiry grate,
> And tremble at th' approaching morn,
> Which brings impending fate.

(1-8)

There is no doubt that Barbauld is partly phrasing the captive's plea within the rhetoric of sensibility. Susan Matthews reminds us of the powerful influence of the cult of sensibility in eighteenth-century literature:

> it is important to expose the theoretical untenability of the conventional boundaries between facts and artifacts, [though they cannot be discarded].... these impure terms that mark the difference between the literary and the nonliterary are the currency in crucial institutional negotiations and exchange. This institutional economy is one of the central concerns of the critical method that I have called cultural poetics. (430)

In view of this "cultural poetics", Greenblatt thus redefines the role of history in literary texts by asserting that

> history cannot simply be set against literary texts as either stable antithesis or stable background, and the protective isolation of those [literary] texts gives way to a sense of their interaction with other texts and hence to the permeability of their boundaries.

In this context, this paper attempts to re-examine "A Mouse's Petition" and "To a Mouse" in view of the new-historicist 'textual' sense of history, a "cultural poetics" that reads "literature in the context of power relations and ever wider and deeper contexts of culture." Thus, the hierarchy

> century have reconceived history as a field of discourse in which literature and criticism make their own impact as political forces and, in effect, participate in an historical dialectic. (370)

In his enlightening essay entitled "Shakespeare and the Exorcists", Greenblatt states that

> The most important effect of contemporary theory upon the practice of literary criticism…is to subvert the tendency to think of aesthetic representation as ultimately autonomous, separable from its cultural context and hence, divorced from the social, ideological and material matrix in which all art is produced and consumed… [Thus] History cannot be divorced from textuality, and all texts can be compelled to confront the crisis of undecidability revealed in the literary text. Hence, history loses its epistemological innocence, while literature loses an isolation that had come to seem more a prison than a privilege. (429)

Interestingly, Greenblatt exposes the illusionary boundaries between history and literature, while maintaining that they cannot be altogether discarded. He achieves this be stating that

(1792) and ten years before the declaration of war between England and revolutionary France (1793). Besides, it is equally puzzling that Burns should write "To a Mouse" three years before the French Revolution and *The Declaration of the Rights of Man and of Citizens by the National Assembly of France* (1789), and six years before Thomas Paine's *The Rights of Man* (1791).

On contemplating the complex relation between history and literature, it is important to keep in mind Stephen Greenblatt's distinction between old historicism and new historicism in "The Forms of Power and the Power of Forms". In old historicism, literary criticism "is concerned with discovering a single political vision, usually identical to that said to be held by the entire literate class or indeed the entire population." (*Contemporary Literary Criticism* 369) Thus, literature "is conceived to mirror the period's beliefs, but to mirror them, as it were, from a safe distance." On the other hand, modern historical criticism turns away from the 'old' historicism. It

> disrupts both the hierarchy of history as superior to literature and the distance between the two. Instead of viewing history as the determining context for literature, critics like George Lucacs and Raymond Williams throughout the twentieth

rustic themes and characters once enrich his poetry and influence the Romantic poetry of Wordsworth all the representatives of the English Romantic Movement.

The English poet, Anna Letitia Barbauld (1743-1825), and the national poet of Scotland, Robert Burns (1759-1796), are two literary figures who certainly call for renewed critical attention. Barbauld and Burns are two, often marginalized Romantic poets whose respective contributions to British literary history seem astounding. As a single paper would hardly do their work justice, this paper is an attempt to re-examine two particular poems; namely Barbauld's "A Mouse's Petition to Dr. Priestley" (published in 1773 as part of her *Poems*) and Burns's "To a Mouse" (written in 1785 as part of his Kilmarnock *Poems,* published in 1786).

One glance at the dates of publication of these memorable poems raises a myriad of questions as to the turbulent historical era in which they were composed. More importantly, one wonders at the extent to which they are living proof that literature can engage in a reciprocal, dialogic relation with history. It is interesting that Barbauld's "A Mouse's Petition" was published three years before the American Revolution, nine years before Mary Wollstonecraft's *A Vindication of the Rights of Woman*

Man (1789), Thomas Paine's *Rights of Man*, Mary Wollstonecraft's *A Vindication of the Rights of Woman* (1792) and many other seminal works that shaped late eighteenth- century culture.

Though both poems start out as poems on animal sympathy, they seem to reverse the hierarchy of oppressor and oppressed, revealing the essential similarity between mice on the one hand, and the poor, the persecuted radical thinkers, women writers, religious Dissenters, slaves, prisoners and all marginalized entities.

The paper examines Anna Barbauld's peculiar situation as a woman struggling to gain recognition as a poet and not as a female. Her intellectual prowess and her attempt at achieving "masculinity" remarkably prefigures Mary Wollstonecraft's views. Besides, her political radicalism, already evident in "A Mouse's Petition", reaches its climax in *Eighteen Hundred and Eleven*, which being attacked viciously by patronizing critics, marks the end of her brilliant career.

On the other hand, Burns's verse, characterized by sensibility, revives Scottish national culture and reveal a rather pessimistic view of the future in view of the marginalization felt by the highly educated, Scottish ploughman poet. Burns's use of the vernacular and use of



"Human" Mice and History: Anna Barbauld's "A Mouse's Petition" and Robert Burns's "To a Mouse"

Dr. Iman farouk El Bakary (*)

Abstract

This paper is an attempt to examine Anna Barbauld's "A Mouse's Petition to Dr. Priestley" (1773) and Robert Burns's "To a Mouse" (1785) as two highly significant poems. Though both poems were written before the French Revolution 1789 which promulgated the slogans of Liberty, Equality, Fraternity and the subsequent war between Revolutionary France and the English Monarchy in 1793, they certainly prove Stephen Greenblatt's New Historicist claim that the relation between history and literature is one of reciprocal influence and intertextuality. Within the concept of cultural poetics, this study reveals that the two poems, among others, engage in a dialogue with historical moments and texts like The Declaration of the Rights of

(*) Lecturer at the Dept. of English, Faculty of Arts, Ain Shams University.

Savianandan, A. Communities of Resistance on Black Struggles for Socialism. London: Verso, 1990.

Sen, Asha. Rewriting History: Hanif Kureishi and the Politics of Black Britain. Wisconsin: University of Wisconsin,

1997.

Spivac, Gayatri C. Orientalism and the Postcolonial Preidcament: Perspectives on South Asia. Philadelphia. : University of Pennsylvania Press, 1993

Thomas, Susie (ed). Hanif Kureishi: A Reader's Guide to

Essential Criticism. New York: Palgrave Macmillan, 2005.

Weber, Donald. "No Secrets were safe from me: Situating Hanif Kureishi." Massachusetts Review 38, Issue 1 (Spring 1997) : 34-52.

Williams, Bronwyn T. "A State of Perpetual Wandering:

Diaspora and Black British Writers" Jouvert 3 (1999):711.

Updike, John. "Mind\ Body Problems. New Novels by Andrew Sean Greer and Hanif Kureishi" New Yorker 79 (2004): 44-51.

Yousaf, Nahem."Hanif Kureishi and the Brown Man's Burden" Critical Survey 8 (1996): 14-25

November 2002, sec. 3:21

Mccrum, Robert. Interview with Hanif Kureishi "I got out of the suburbs, but did they get out of me" Observer 25, February2001. 68

Modood, Tariq. Debating Cultural Hybridity: Multi-Cultural Identities and the Politics of Anti- Racism . London: Zed Books, 1997

Moore-Gilbert, Bart. Hanif kureish: Contemporary World Writers. Manchester: Manchester University Press, 2001.Nasta, Susheila. Home Truths: Fictions of the South Asian Diaspora in Britain. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2002.

Pankaj, Mishra. "Bring on the Babes" New Statesman. Vol.130(2001): 36-58.

Pathak, R. S. Quest for Identity in Indian English Writing. New Delhi: Bahri,1992.

Ranasinha, Ruvani. Hanif Kureishi. Horndon: Northcote House. 2002.

Raphael, Samuel. Patriotism: The Making and Unmaking of British National Identity: Minorities and Outsiders. London: Routledge, 1989.

Sandhu, Sukhdev. London Calling: How Black and Asian Writers Imagined a city. London: Harper Collins, 2003.

Holmes, Frederick, M. "The Postcolonial Subject Divided Between East and West: Kureishi's The Black Album as Intertext of Rushdie's The Satanic Verses. Papers on Language & Literature 37, (2001): 296-309.

Jaggi, Maya. "A Buddy from Suburbia."Guardian 1 March. 1995, sec. 3:56

Jameson, Frederic. "Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism." Social Text 15 (1986) : 65-88.

Jones, Adrian. "Post-Colonial Identity: The Black Album and The Satanic Verses" Critical Survey 5(1997) : 68-81.

Julian, Ria. "Interview with Hanif Kureishi" Drama Quarterly

Theatre Review 15(1987) : 5-7.Kaleta, Kenneth C. Hanif Kureishi: Postcolonial storyteller. Austin: University of Texas Press, 1998.

Kureishi, Hanif. The Rainbow Sign: Three Screenplays and Four essays. Harmondsworth: Penguin, 1992.

... "Wild Women, Wild Men" Granta 39 (spring 1992) :171-179

... The Black Album, New York :Scribner Paperback-Simon & Schuster, 1995.

Linklater, Alexander. "Death of the Ego" Guardian 16

History: who speaks for 'Indian' Pasts?" Representations 37, (1992): 1-25

D. Emily Hicks. Border Writing: The Multidimensional Text.

Minneapolis: University of Minnesota, 1991.

De Cacqueray, Elizabeth. "Space for Dreams: The use of Place and Space in Hanif Kureishi's Fictive Universes" Gallix (1997): 195-201.

Degabriele, Maria. "Prince of Darkness Meets Priestess of Porn: Sexual and Political Identities in Hanfi Kureishi's The Black Album" Intersections 2 (1999) : 2-8

Fields, Beverly. Literature vs. Piety on the Streets of London Chicago Tribune 18 October 1995, sec.18: 22.

Fludernik, Monik, ed., Hybridity and Post colonialism: Twentieth-Century Indian Literature. Tubingen: Stauffenberg, 1998

Gilory, Paul. There Ain't No Black in the Union Jack. Chicago: University of Chicago Press 1987.

Hall, Stuart. "Old and New Identities, Old and New Ethnicities", in Anthony D. king, ed., Culture, Globalization and the World system. Basingstoke: Macmillan, 1991:41-68.

Works Cited

Afzal - khan, fawzia. "Pakistani Writing in English: 1947 to the present: A survey." Wasafiri 21.(1995): 58-61

Ahmed, Akbar. Postmodernism and Islam. London: Routledge, 1992

Ashraf, Adnan. Interview with Hanif Kureishi into the Unknown, /kureishi.htm

Appiah, Anthony October, 1995,

http: www.walrus.com/adnanK. "Identity Crisis: Review of *The Black Album*" New York Times, 17 Sept. 1995, sec. 8:42

Bald, Suresht Renjen. "Negotiating Identity in the Metropolis: Generational Differences in South Asian British Fiction" in Russel king et al (eds.), Writing Across Worlds: Literature and Migration, London: Routledge, (1995): 70-88

Ball, John Clement. "The Semi-Detached Metropolis: Hanif Kureishi's London" ARIEL 27 (1996): 11-18

Brownrigg, Sylvia. "High Infidelity: An Interview with Hanif Kureishi." The Village Voice Literary Supplement 27 (1999) 85-91

Chakrabarty, Dipesh. "Postcoloniality and the Artifice of

stereotypes. The young Muslim fundamentalists in Riaz's orbit, for example, are all distinct individuals, and it is important to note that they are all shown to be struggling, to maintain their faith. None is simply a vehicle used to express a monolithic Muslim view point. Nahem Yousaf argues that Kurishi does not represent Britons of Asian origin as a homogenous group, but "rather he seeks to illustrate the diverse forms of membership in any community" (Yousaf 18) Although *The Black Album* is critical of both Muslim dogmatism and Thatcherite selfishness, the novel does not completely repudiate either of these ideologies, both of which are shown to have real attractions. For Kureishi, Islam is rather like Thatcherism, "it is an intoxicating force to test yourself against" (Holmes 296*)* *The Black Album* celebrates hybridity, intermingling the transformation that comes of new and unexpected combination of human beings, cultures, ideas, politics, movies and songs.

In *The Black Album*, Kureishi attempts to represent that huge canvas. In general, the Pakistani elders in Kureishi's works tend to reap the material benefits of England while recovering old world ways; Shahid's father "lay there [in bed] like a pasha with a pile of comics on his bedside table. The (center of operations) he called it" (BA 61). In this novel, the Pakistani elders act "as if they were living in Karachi" (BA 61). The novel shows the depth to which people concern themselves with questions of religion, ethnicity, and the identity associated with them. Kureishi's themes and symbolism work within a larger context of the politics of identity, race, and nationality, as it were, the politics of humanity.

> **begin to comprehend what is being said. (Chakrabarty 18)**

To conclude, it may be said that Hanif Kureishi played an influential role in presenting the Asian community in England. He is not scared of showing the real life of Asians in English society even if this does cause controversy. Like their creator, kureishi's Pakistanis occupy the paradoxical position of being both middle-class and non–whites, and hence possessing economic security but remaining socially marginalized because of their postcolonial identity. Of his dad and his upbringing Hanif Kureishi said, "My dad wanted us to be English because the place of a Paki would be lower in society, but I want my children to know where they come from. The more they know about it the more enriched they will be"(Julian 6). Hanif Kureishi was angered by some comments which claimed that there had been no advances in art, literature, science or technology in the Islamic world in the last five hundred years. A strong believer in multiculturalism Kureishi said, "The fact that people like me seem to support Pakistan or India at cricket shows we can have multiple identities. It is a tribute to Britain and to integration. Everyone thinks we have to construct a notion of Britishness, but the reason it works well is because of its looseness" (Kureishi 173)

The Black Album is a novel of ideas. Kureishi makes readers feel the intensity of Shahid's struggle to make sense of the conflicting forces that play upon his mind and emotions. Characters who, compete for his allegiance embody conflicting ideological positions, values and goals, which Shahid must evaluate in relation to his life. Kureishi did not reduce his characters to one- dimensional

help realizing that he is the only dark face. When he goes to Tower Hamlets with Chad to try to help Pakistani and Indian families under threat of violence, he is rejected both by those residents and by the white working – class English families with whom he tries to reason. Near the novel's end, Shahid tries to find the agency of faith in the postmodern moment. "There was no fixed self, surely our several selves melted and mutated daily? There had to be innumerable ways of being in the world. He would spread himself out, in his work and in love, following his curiosity" (BA 228).

Even as Shahid grapples with positioning himself in a postmodern and postcolonial Britain, so the Britain he inhabits is a shifting stage itself. There is no stable culture for him to see. The rewriting of the metropolis and the creation of the new narratives continues from day to day as he sees when he visits a mosque in London. Not only have class and race barriers been suspended within the mosque, but so have cultural and national identities. Chakrabarty sees that:

> **The Islam that is represented by the men in the mosque is as shifting a sign as the emblems of the state in the uniforms of underground and post office workers. There is not a simple definable culture that can be identified within this mix. There are only the multiple narratives of the multiple voices that re-position the subjects in ways that not only disrupt the homogenous mythology of the dominant culture. But necessitate a way of considering the narratives that go beyond the limits of the nation state to allow us to**

As I explained, *The Black Album* examines the sympathetic characterization of the fundamentalists and the flaws in Western feminism, yet the main focus of the novel is Shahid's identity crisis. Some critics distinguish between postcolonial migrant writers such as Buchi Emecheta (born 1944) and Black British writers such as Kureishi and Caryl Phillips (born 1958); They are not writing as the postcolonial subject displaced in Britain; they are writing as the British subject in a postcolonial world trying to contest and displace the dominant narrative of a nation. This generational split emerges in the difference between the experience of Shahid, born in Britain, and his father and uncles' concern with Pakistan. So for Shahid "the argument that matters is happening on the streets of London over what form of identity he and his fellow students will construct in a Britain that refuses to recognize them as embodiments of its culture" (Bronwyn, 8). In this respect, *The Black Album* is primarily about transitional cultural connections; the fluidity of identifications, how to restage national narratives without being incorporated or marginalized.

Shahid discovers through the course of events that he is always already all of these people and none of them. He cannot place himself with certainty – and more important without questioning – within any of the narratives that the other characters inhabit. He can not give himself to either the pure faith required by Riaz or the pure skepticism required by Deedee. "The problem was, when he was with his friends their story compelled him, but when he walked out, like someone leaving a cinema, he found the world to be more subtle and inexplicable" (BA 110). When he accompanies Deedee to fashionable coffee houses, he can't

Deedee can be understood as the 'benevolent' white woman who intervenes to save the brown man from his fellows. Gayatri C. Spivak comments:

> **This rearranges the terms of the Colnial trope without disturbing the racialised power relations Which underpin it. (Spivak 140)**

Moreover, Kureishi stresses that it is only by placing Shahid in the subject-position of oppressed victim (which he strenuously resists) that the 'benevolence' of figures like Deedee can operate. The coercive nature of her 'benevolence' is particularly evident in Deedee's insistence on Shahid's unequivocal rejection of Riaz, which entails the rejection of crucial parts of his identity.

Kureishi anxiety about Deedee's politics reach its climax with her attempt to disrupt Riaz's book-burning protest by calling in the police. Deedee shows that certain kinds of feminism seem to resort to force and censorship, in support of supposedly 'universal' values, than the, 'fundamentalism' she opposes . Ironically feminists have complained that they have suffered historically quite as much as any other 'minority' formation. As Sadiq complains: "Our voices suppressed by Osgood types with the colonial mentality. To her we coolies not cool" (BA 181) As such responses suggest, as much as other kinds of western radicalism, metropolitan feminism's desire to help give voice to or liberate the oppressed may reinscribe power relations which preserve the authority of the ethnic centre.

shoes" (BA 184). The location (a hut), the 'spectacle' which the black student is making of herself at her teacher's behest, the emphatic use of the possessive adjective – all contribute to making this scene a parodic reinscription of a common trope in colonial discourse, the gaze of the colonizer on the 'manners' and customs of the subject people.

Deedee's relationship with Shahid raises similar issues. Kureishi performs a bold stroke in revising a common theme in post-war academic fiction, the desire of male lecturers for female students. *The Black Album* is perhaps the first novel of its kind to admit the possibility not just of a cross-race, staff-student liaison but that women lecturers characteristically represented by these earlier male writers as 'neurotic' isolated and unlovable – especially if they have feminist inclinations – can be both attractive and capable of desire, which might even extend to their male students.

However, while Shahid is by no means an innocent – he has hastily abandoned a girl friend after a late abortion and at moments glories in his 'possession' of Deedee –Deedee's attitude to her lover nonetheless reinscribes certain elements of Orientalist discourse. Thus, although Shahid is never simply the silent and passive object of her attention, there is an inescapable sense that Deedee is abusing her position of power, as she herself seems to acknowledge implicitly in her anxiety that the relationship should not be discovered at college. Deedee increasingly sees it as her mission to save Shahid from the fate that his attraction to Riaz's community represents in her eyes. In most post-colonial fiction, "White men saving brown women from brown men". By contrast,

contextualises as the reason of "a minority who live in northern Europe" (BA 82) – even leads him at one point to describe his ally as "the slave of superstition" (BA 80) This suggests that Brownlow, approaches questions of cultural difference from a supposedly "universalist" perspective which in practice orders and assigns values to cultural beliefs and practices in a way which reinforces the West as normative.

Nahem Yousaf sees that *The Black Album* "extends Kureishi's critique of radical forms of metropolitan anti-racism by a more specific focus on the relationship between western feminism and the struggles of the racially oppressed" (Yousaf 17). Deedee clearly identifies herself as a feminist. There is an unmistakable whiff of the female colonial missionary about Deedee. For instance, amongst the three college students who are lodgers in her home are two young British-Asian women whom Deedee sees herself as having "liberated" from an oppressive and obscurantist home environment. In this context Deedee's feminism is clearly vulnerable to the charge of ethnocentrism brought by Chad: "Would I dare to hide a member of Osgood's family in my house and fill her with propaganda? If I did, what accusations? Terrorist! Fanatic! Lunatic! We can never win. The imperialist idea hasn't died" (BA 191).

The problem is again apparent in Deedee's conduct as a teacher. At one point, Shahid passes "the hut in which she was teaching 'her' girls, a class of black women fashion students. One of them was, somewhat embarrassedly, standing on a chair. The others were giggling and clapping. Deedee was also laughing and pointing at the woman's

> **I thought you loved the Asian people, Not when they get too fucking Westernized. You all wanna be just like us now. It's the wrong turning. (BA 162)**

Kureishi is harsher about seemingly more self-aware and sophisticated radical – left anti-racist politics. *The Black Album*___does not represent the left entirely unsympathetically. Brownlow's solidarity with Riaz puts his career on the line and he acts through out with a kind of "mad honesty" (BA 203) which Shahid finds beguiling, but Brownlow is personally compromised in a number of obvious ways. The descent of this representative of the "upper- middle chasses" on the oppressed Bangladeshi family smacks of the "political tourism" associated with his visit to Soweto. His attitude of "unmistakable lewdness" (BA 78) towards Tahisa align with him the male Orientalist gaze anatomized by Said and his consistent misrecognition of Shahid (whom he believes to be Tariq) implies that even to Brownlow all British Asians "look the same". Bart Moore – Gilbert Comments that although Kureishi's novels "consistently identify the radical left with the same kind of personal hypocrisy associated with religious nativists, it is, nevertheless, the shortcomings of its politics which are Kureishi's primary interest. (Moore - Gilbert 140)

In *The Black Album*, for example, the labor politician George Rugman Rudder's professed solidarity with Riaz's group is clearly an opportunistic means to winning votes. Kureishi deflates his anti-racist credentials by giving the hungry activist the line "I could murder an Indian" (BA 149). Brownlow's advocacy of "Reason" – which Riaz

> **He didn't always appreciate being played Madonna or George Clinton in the class, or offered a lecture on the history of as funk as if it were somehow more 'him' than *Fathers and Sons*. Any art could become 'his', if its value was demonstrated (BA 112)**

From one perspective, Shahid's response might be taken as an endorsement of a humanist 'universalism', yet it is undoubtedly legitimate for Shahid to wonder whether Deedee's pedagogic strategy dose not represent a subtle new form of exclusion, rather than empowerment, of the minorities on whose behalf she seems so interested.

According to Susheils Nasta, "Kureishi's novels are hostile to cultural nationalism, whether this is expressed from within the majority or minority ethnicities" (Nasta 183). One mark of Riaz's fanaticism is that he "pronounced the word "Liberal" as if it were the name of a murderer" (BA 153). The racial "other" in Kureishi's novel is represented as one more niche object of consumption by the liberal center, whether in regard to his \ her exotic ways of thinking, in terms of novel kinds of sexual experience, or in the more material form of tourism or 'ethnic' products such as the "lacquered boxes" or "Silk Asian cushion". Such demands for authenticity are evident in *The Black Album*, for example in Strapper's increasing disgust with Shahid, whom he sees as betraying his supposed culture of origin:

Shahid dissents from this pessimistic analysis, a response which can be largely attributed to an apprentice's burning conviction of the superiority of the medium he has chosen; "Sometimes I see certain people and I want to grab them and say, read this story by Maupassant or Faulkner... It's better than television" (BA 17) The longer he is associated with Riaz's group, the more Shahid comes to prize the canon as the epitome of independent thought and individual imagination, if not the highest form of human achievement. In successive set-piece debates with his Muslim associates, Shahid becomes ever more determined to defend its local truths against Riaz's truth, leading to his final departure from the group.

Given his affirmation of the enduring importance of canonical literature and his distaste for ' mass ' cultural forms , it is little surprise that on more than one occasion, Shahid resists Deeedee's attempt to tilt English in the direction of a globalized 'cultural studies':

> **She and the other post-modern types encouraged their students to study anything that took their interests , from Madonna's hair to a history of the leather Jacket. Was it really learning or only diversion dressed up in the latest words? Were students in better collages studying stuff to give them the advantage in life? (BA 22)**

Later in the text, Shahid reconsiders this issue in a way which explicitly reconnects to Kureishi's inquiry into the relevance of traditional 'high' culture to modern multicultural Britain:

sensitive to the experience of the marginalized constituencies she is addressing. Thus, she introduces more Black and women's writing, as well as popular genre fiction to the curriculum. To make explicit the historical links between metropolitan 'high' culture and imperialism, moreover, she offers a course on 'colonialism and literature' which leaves Shahid "in a fog of inchoate anger fog and illumination" (BA 25) Stuart Hall remarks that "*The Black Album* registers anxiety about the vulnerability of all forms of traditional culture to consumerism and 'mass' mediatisation". Thus, Shahid's school friends knew nothing of their own culture and he is appalled by the deracination of the white supremacists on the estates surrounding college: "how could they bear their own ignorance, living without culture, their lives reduced to watching soap operas three-quarters of the day? they were powerless and lost" (BA 113) Kureishi implies that "racism and xenophobia provide at last, shrunken focus of identity for many indigenous Britons, whose traditional culture has been swamped by globalized 'mass media pap' (Hall 46)

The decline of 'high' culture, too, is registered in the fact that even Deedee has to steel herself to read text like *Little Dorrit;* this produces some uncomfortable reflections:

> **Serious reading required dedication. Who, now, believed it did them good? And how many people knew a book as they know Blonde on Blonde, Annie Hall or Prince? could literature connect a generation in the same way? Some exceptional students would read hard books, most wouldn't, and they weren't fools (BA 111).**

> **up. Deedee becomes a guy who wears make up. Shahid becomes a woman. If you're A Muslim, you can't play with your identity in that way. (kureishi 174)**

Kureishi also uses changing costumes to carry an almost allegoric series of events in his novel. One of these is a red Paul Smith shirt bought by Shahid's brother, Chili, a clotheshorse from his designer suits down to his Calvin Klein underwear the designer garment passes first to his shy, studious brother, Shahid, then, by default, to politico brother Riaz, and, finally, back again to Chili through his violence at the end of the novel.

The more socially and racially polarized context of 1980s Britain in *The Black Album* generates more ambitious treatment of the lovers' debate. For many of Deedee's students "the great tradition" is an object of suspicion: "Many of them regarded the white elite culture as self-deceiving and hypocritical ... they didn't want to find the culture that put them down profound" (BA 112). Shahid has some sympathy for the doubters when he remembers his schooling "where books were stuck down their throats like medicinal biscuits, until they spat them out" (BA 62). His suspicion about the role of literary studies in a secondary education system, which he sees as operating primarily as a means of social control, influences Shahid's conception of higher education, too: "could this place be like those youth clubs that merely kept bad kids out of trouble?" (BA 22)

Deedee makes considerable efforts to adjust the traditional syllabus of English studies to make it more

According to Bronwyn T. Williams, Chad's extremism is explained in terms of his early life – experience in Britain. "Brought up in the country by white foster- parents who are determined to extirpate every trace of his roots, Chad's turn to 'fundamentalism' is presented as an understandable, if overstated, attempt to recovers legitimate parts of his cultural identity". (Williams 10). If Chad is a soul "lost in translation" (BA 89), the most ironic lesson of his trajectory is that it is precisely the intolerance of the lost society towards its "Others" which generates the physical and ideological resistance that the dominant ethnicity most abhors and fears.

Thus, the act of dressing up is done frequently by Shahid in the story. Dressed and undressed by Deedee, he becomes her fantasy – a little boy and a woman. As telling is Shahid's dressing up in traditional costume, a white silk salwar, for his Muslim brother Chad, representing Shahid's quest to understand his identity that is at the center of the novel. Shahid is all- and none – of these identities. According to kureishi:

> **Dressing up has a new fluidity...Chad dresses Shahid up – he makes Shahid wear a salwar. It's really a good scene. Chad says. "Hey. I want to dress you up. I'll bring you a present when you dress up. Really nice" And he gives Shahid this wonderful white, pure silk salwar. Chad dresses Shahid up and he puts this cap on his head. And Shahid is standing there looking at him really embarrassed and this scene contrasts, in a way, with the previous Scene when Deedee dresses Shahid up. Shahid and Deedee dress**

and action. *The Black Album* is at its roots, a stroy about provisionally. Moore Gilbert argues that *The Black Album* programmatically counters many stereotypes about 'fundamentalism'. He begins by noting the sympathetic characterization of Riaz and continues:

> **Shahid's visit to the mosque leads to his recognition of the hybrid nature of Islam's adherents, rebutting the widespread conception that the religion is a monolithic formation (Moore 131)**

The Islam phobia expressed in a variety of registers, from the aristocratic jump to the working – class racists on the 'sink' estate, is challenged by many aspects of kureishi's depiction of Riaz's group. Its desire for social justice, its hostility to the unrestrained capitalism of the Thatcher era, the second chance in life which it offers characters as diverse as Chad and Strapper, are all represented positively. Equally, the group is seen favorably in compassion with the extreme assimilation represented by the "arch-Thatcherite" Chili, the dissolute yuppie who is only partially redeemed by his courageous confrontation with Chad at the end of the novel. Finally the degree of real threat posed by Riaz's group is put into perspective by the novel's references to the violence of the extreme Right and the campaign of urban terror waged by IRA, whose disruptions to the life of the capital in the 1980s, punctuate the narrative. The arson attack on the book shop is, by comparison, a relatively minor incident which, as is suggested by the wound which Chad receives, is primarily self – destructive.

community" (Ahmed 169). When Shahid sees them burn the book, "he wanted to crawl back to his room, slam the door and sit down with a pen, that was how he would reclaim himself. This destruction of a book had embodied an attitude to life which he had to consider" (BA 227)

In his interview with Ashraf Adnan, Kureishi said that his novel was never intended to be about Salman Rushdie's affair. He points out that he was one of the first to speak out against Ayotollah Khomeini's death threat, and that although he described himself as from "a Muslim background, but not in a religious sense" he approached the fundamentalists with sympathy. Kuereishi said:

> ***I started going to the mosque in white chapel, hanging around with them. I wondered why normal blokes got to the Point where they wanted to see an author killed. I tried to be fair. I really liked the kids– I still see them. I felt sympathetic; They seemed lost, and fundamentalism gave them a sense of place, of belonging. (Ashraf 13)***

According to Kenneth C. Kaleta, "the novel openly questions religion in its depiction of conflict between eastern religious tradition and western progressive philosophy". It has a powerful current in the unstoppable avalanche of the book-burning frenzy. It depicts physical violence. It proclaims the pitfalls, contradictions, and hypocrisy of street society. (Kaleta 139)

The novel struggles to defend and define an aesthetic philosophy. It questions nationality. In the end, it demands a reinvention of identity. It is a novel of movement, change,

Deedee's attitude to Rushdie's *The Satanic Verses* is very much like Akbar S. Ahmed's defense of the responses to the book and its author. Ahmed writes that "No Muslim could condone or be comfortable with the insulting manner in which the prophet, his family and some of the holiest names in early Islam were depicted" (Ahmed 171). Chad says "That book been around too long without action. He insulted us all – the prophet, the prophet's wives, his holy family. It's sacrilege and blasphemy. Punishment is death" (BA 69)

The discussion of the book and what Deedee represents to Muslims occurs on the day of the demonstrations against, and the public burning of the book. That morning Deedee holds up a copy of the book in class and wants to discuss it. Desks are thumped until she can no longer conduct the class. The Islamicists see it as "Democracy in action... we have to be listened to. Our voices suppressed by Osgood types with the colonial mentality. To her we coolies, not cool". (BA 217)When Deedee tries shouting Riaz down at a public gathering, he says, "Are the white supremacists going to lecture us on democracy this afternoon, Or they will permit us, for once, to practice it?" (BA 224)

Kureishi explores these problems of the apparently irreconcilable differences between Islam and post modernity through Shahid's dilemma. "He wanted to appear neutral but knew what wasn't possible... He was someone who couldn't join in, couldn't let himself go" (BA 225). Akbar S. Ahmed writes of his own position , as perceived by Muslims through the mass media, that "in this atmosphere, even to hint a dispassionate analysis of the situation was to risk being labeled disloyal to the cause, a traitor to the

culture into exciting popular culture" Shahid & Deedee interpret and celebrate pornography as part of pop culture; the culture of simulation. While Shahid admires Deedee, the Islamicists feel threatened by her overt liberation politics. They accuse her of "taking lovers among the Afro-Caribbean and Asian students" (BA 33). Tahira, one of the group of Islamicists, adjusts her scarf and says "our people have always been sexual objects for the whites. No wonder they hate our modesty" (BA 228). Although Deedee presents herself as soul sister, the Islamicists clearly see her as plantation mistress. While Shahid is impressed with Deedee's knowledge and experience of what his mother called "wrong things, pop music and drugs" (BA 38), Kureishi represents this Islamic rejection of pop culture and post modernity as something that is founded on rejection of Western imperialism. Shahid is inside and outside both worlds. The story implies that those worlds are so incommensurate that they can not converge. Each has radically different social and political agendas. *The Black Album* is ambivalent about the tensions between competing ideologies. According to Anthony Appiah "It shows that although fundamentalist sloganeering and postmodern theorizing seem to expose imperialism, neither offers a political practice that might negotiate those difference" (Appiah 42) Chad asks "Has she said why our beliefs are always inferior to hers and yet she lectures everyone about equality?" (BA 229)

After describing why they are offended by Deedee and her insistence on discussing 'the book', the group becomes violent. That is the only solution offered. At that point, Shahid decides to leave them. The brotherhood's reaction to

experience until it overflows, like popular culture itself, with its promise of "something more, especially in the context of 'gender- benders' like Prince and the explicit iconography of Madonna.

In this respect, I'd like to discuss the power of popular culture or the political effects of the popularization of cultural icons that are considered sacred. In response to Shahid's love of novels, Chad says "There's more to life than entertaining ourselves" (BA 123). He refuses to see the connection between art and life. However, it is precisely through Shahid's interest in Pop culture that he and Deedee meet and seduce each other. They share the same musical and cultural taste. She has pictures of Prince, Madonna and Oscar Wilde pinned over her desk, and she encourages Shahid to talk about Prince. It is through their mutual interpretations of such cultural icons that Shahid and Deedee begin their affair. The Islamic brothers, especially Chad, insist that Shahid's lack of commitment to Islam is the result of his listening to too much pop music, especially Prince. The brothers try to steer Shahid away from Deedee, and Chad says "Get clean! Gimme those Prince records" (BA 25)

Some of the characteristics of both Prince and Madonna can be mapped onto Shahid and Deedee. Like Prince, Shahid identifies as "half black and half white, half man, half woman" (BA 24) Shahid enjoys Deedee making up his face. She does this to the sound of Madonna's song "what are you looking at". Like Madonna, Deedee turns herself into pornography for Shahid. Shahid sees Deedee as "a street wise woman who turns both academic and bedroom

contemporary society. The novel implies that whatever hostility the Asian Punk band members may encounter in other contexts, British Asians are more likely to be accepted in the music world than in other cultural and employment context.

According to Maria Degabriele, The fundamentalists find popular music dangerous, claiming that it corrupts and thus leads to amorality and to drugs, and so to complete destruction. But they also fear the flattening, or deculturing effect of Western imperialism. However, it is in between these two positions that *The Black Album* explores fragmented multiple identities (Degabriele 2). The fundamentalists fully understand what is going on but will not admit any criticism, of or deviation from their own orthodoxy. In her argument against the Western mass media, Degabriele says that many Muslims react to self-styled radical scholars in a paranoid and hysterical way. Seeing the West as a force whose sole purpose is to dominate, subvert, and subjugate them. This sort of Occidentalism derives almost entirely from movies, television, and the tabloid press which portray stereotypes. (Degabriele 5) One such stereotype is of western women as characterized with their legs wide open waiting for sex or car bonnets. This is the sort of stereotype through which Deedee is interpreted by the Islamic fundamentalists. Kureishi does not shy away from, or merely react to such stereotypes. It is the blurring of the boundaries between the 'fact' of the sexual encounter between Shahid and Deedee, and the 'fiction' of Pop culture that the novel's significant culture war is located. The sexual relationship between Shahid and Deedee is very political. They both push

and half woman, half size, feminine but macho" (BA 21). Shahid adds that he "can play soul and funk and rock and rap" (BA 21) Prince, famous for his makeovers, represents pop as the cross roads not only of different cultural influences but as a site in which plurality of identity is celebrated. As such Prince's music symbolizes those trends in the contemporary world which Kureishi most prizes. Beverly Fields finds the novel itself musical, written as it is with "the sounds and images of a strobe lit rock concert" (Fields 22). Kureishi argues that pop provides an immediate index of the changing social attitudes and formations with which "state of the nation" writers are characteristically preoccupied as well as, in itself, providing new areas to explore. (MacCabe 49)

For Kureishi, Pop epitomizes the liberating energies of the cultural revolution which began the 1960s. On one level it is always associated with pleasure in Kureishi's novels, particularly sexual and drug experimentation and as such is set against the 'straight' world's emphasis on duty and self-denial, particularly in that Thatcherite discourse. Bart Moore-Gilbert argues that pop is also prized for its involvement in political protest. He emphasizes the achievement of the Beatles, a lower middle class group from the provinces, in opening up to their audience unforeseen conceptions of social mobility and opportunity (Gilbert 116). The novel indicates Kureish's belief that, especially for young people, pop offers the basis of a common culture to a greater extent as is suggested by Deedee's rhetorical question "could literature connect a generation in the same way?" (BA 11)Popular music plays a role in building wider kind of cultural bridge that connects different ethnicities in

the last moment Shahid's brother, Chili, saves him and ejects the posse. The group moves to "other business", Chad is badly burnt by firebombing a bookshop that sells *The Satanic Verses*. The novel ends with Shahid and Deedee escaping the aftermath of the book – burning and fire bombing on a weekend trip to the countryside "until it stops being fun" (BA 276).

The Black Album analyzes the challenges posed to liberal humanism by more explicitly ideological commitments such as the fundamentalism of Riaz's Muslim group. It also explores the implications for traditional "high culture" of the increasing authority of the mass media and other new forms of popular culture. However, Kureishi gives each of these strands of the British novel a marked inflection by his unrelenting attention to issues of race and ethnicity. *The Black Album* is charting Kureishi's protagonist painful growth towards maturity through a range of conflicts and dilemmas, social, sexual and political. Kureishi's spokesman in *The Buddha of Suburbia*, Haroon expresses his discontent with the conformity of suburban life, however, he increasingly affirms his non-western roots. Towards the end of the novel, Haroon says:

I have lived in the West for most of my life, and I will die here, yet I remain to all intents and purposes an Indian man. I will never be anything but Indian. (BS 237)

Kureishi's interest in popular culture is evident through the attention given to pop music. *The Black Album* takes its title from Prince's recording, itself named in response to the Beatles, The White Album. Prince is the idol of the novel's characters because he is "half black and half white, half man

which ever features they could claim, as if without a tag they would not be human (BA 76)

Shahid's search is for an identity that can simultaneously embrace Islam and Western popular culture. Shahid finally decides to live in the face of risk, change, movement and undecidability. We first see Shahid in the hallway of his student flat as he meets the enigmatic Riaz Al Hussain, a community activist, writer and leader of a group of Islamic college students. Riaz and his followers quickly enlist Shahid's help with their political projects, including the protection of an Indian family being harassed on a housing estate. Shahid has come to the collage to study with a young instructor named Deedee Osgood, whose sign above her desk reads "All limitations are prisons". Shortly after Shahid becomes Deedee's student, they sleep together but Shahid is determined to keep this half of his life concealed from Riaz and his followers, who would condemn Shahid's time spent with Deedee making love, dancing, and experimenting with drugs. Shahid's life gets even more complicated when his older brother, Chili, seeks help from Shahid when his own life spirals out of control. Finally, the Muslim students burn a copy of Salman Rushdie's *The Satanic Verses* on campus, which precipitates his decision to leave the group. Deedee speaks out against the book-burning and calls the police. The group plans to teach her a lesson, when they discover Shahid's own act of blasphemy in rewriting Riaz's religious writings as an erotic epic. Chad (Riaz's henchman) and Sadiq assault Shahid for having (deceived and spat on his own people, (BA 266). At

"fundamentalism" which he referred to earlier in the interview as a fear of mixing: "It's an attempt to create a purity. It's to say we're not really living in England at all" (MacCabe 50) In this conversation, Kureishi sees some aspects of Islam as incompatible with liberalism. Kureishi sees that the basis of Muslim's living in England is liberalism; yet liberalism and certain aspects of Islam do not go together at all. Kureishi claims that we can not swallow the religion as a whole; people should pick and choose some bits of their religion to be capable to live in western societies. There are bits they emphasis, bits they use and other bits they discard. Ruvani Ranasinha argues that in *The Black Album*, Kureishi uncritically "reflects and embodies rather than question the dominant majority's predominant fears, prejudices and perceptions of devout British Muslims as Fundamentalists" constructed as particularly threatening in the West. His caricatures further objectify this already objectified group, whilst reinscribing dominant liberalism as the norm" (Ranasinha 82)

The Black Album explores the personal and cultural tug-of-war going on in the main character, Shahid, as he goes from kent to London to go to university to simultaneously forget and also understand who he is, to distance himself from the family and also to think about their lives and why they had come to England. In his dealings with the English whites and the Islamicists who befriend him, Shahid tries to define his own culture. He is attracted to both and is also somewhat skeptical about both. He struggles over how "identity is at once plural and partial". Kureishi writes that:

> **Shahid was afraid his ignorance would place him in no man's land. These days everyone was insisting on their identity , coming out as a man, woman, gay, black, Jew–brandishing**

British Asian Muslim community. My question is: how far Kureishi's *The Black Album* discusses cultural racism. To answer such a question, I'll attempt to define cultural racism. It is the form of prejudice that excludes and racializes culturally different ethnic minorities. As Tariq Modood suggests, Britain's shifting radicalized boundaries are beginning to include certain culturally assimilated South Asian and African-Caribbean values, but continue to exclude and radicalize culturally Asians, Arabs, and non-white Muslims. Modood demonstrates that Britain's South Asian Muslim, particularly its Pakistani and Bangladeshi communities, are the most alienated, "socially deprived and racially harassed group" (Modood 164).

If we examine why Muslims are portrayed as representing a radical assault upon British values, a threat to the state and an enemy to good race relations, it is possible to suggest that cultural racism is particularly aggressive towards those minorities which are sufficiently numerous to present themselves as a coherent community. It is hostile to communities with a distinctive and cohesive value system, which can be perceived as an alternative, and possible challenge, to the "norm" and to those who wish to maintain and assert their cultural distinctiveness in public. British Asian Muslims are perceived as the minority most resistant to assimilation. In an interview with Colin MacCabe, Kureishi was asked by a member of the audience where could not be a comfortable accommodation between the British Muslims and the rest of the society, given there are now one million Muslims, and most of them are not fundamentalists. Kureishi positioned himself as a liberal who is critical of aspects of Islam, especially

> **His own sense of self increasingly confounded him. One day he could passionately feel one thing, the next day the opposite. Other times provisional states would alternate from hour to hour, sometimes all crashed into chaos. He would wake up with this felling: who would he turn out to be on this day? How many warring selves were there within him? Which was his real, natural self? (BA 157)**

The Black Album, even more than any other novel by Kureishi, has a specific historical context: namely, the furore that ensued after the publication of Salman Rushdie's *The Satanic verses* (1988) and the *fatwa* issued by the Ayatollah Khomenei. The novel shows Shahid, a student at a collage in north London, wavering between an affair with his postmodernist tutor, Deedee Osgood, and involvement with Riaz, the leader of a militant Islamic group, who plans to burn the blasphemous book. The novel is also set against the fall of the Berlin Wall with the consequent collapse of the Left. Less autobiographical than his other novels, it is more directly political; a novel of ideas, or rather clashing ideologies.

In the light of some criticisms of the novel, it is worth noting here that Kureishi intends to represent the "fundamentalist" with sympathy and to show how the rise in militant Islam amongst the young in the West is in part a defense against racism and alienation. As in previous works of Kureishi, there is also the issue of whether he is seen by the media as an 'insider' but he makes it clear that he writes as a liberal individualist and not as a spokesperson for the

> **and mutated daily? There had to be innumerable ways of being in the world. He would spread himself out, in his work and in love, following his curiosity. (BA 285)**

Shahid's response to this dilemma represents itself in his attempt at college to go to the opposite extreme and embrace his religious heritage as a Pakistani, which is rejected by his father. Islam attracts Shahid because it seems to constitute a solid, authoritative foundation for living in a postmodern world lacking in moral substance and spiritual direction. For Shahid, Islam represents the power to supply order, stability, and a sense of community. Visiting a mosque, Shahid discovers that "...here race class barriers had been suspended... strangers spoke to one another. The atmosphere was uncompetitive, peaceful, meditative" (BA 142)

The greatest attraction of Islam for Shahid is that it gives him, at least temporarily, a sense that his identity is coherent and unified. At peace with himself in the mosque, he commends himself for having 'regained his purity' (BA 142) Devoutness, singleness of purpose, and strong self-discipline are required to sustain this unadulterated condition. The cost is high in that pleasures must be relinquished, but as Shahid's friend Chad says, "Allah is beside us. What could be wrong with such an idea of pure living?" (BA 139) Although especially ill-suited to follow the strict regimen prescribed, Shahid, as a late adolescent, is desperate to counteract his habitual sense of being fragmented and adrift:

> **ideology, as a system of authority, a kind of business. It's important we ask questions: what are they doing with their money, with young people? It would be a disaster for everyone –including Muslim – if we couldn't write about religion, or ourselves, it would be playing into the hands of people who think badly of Islam, who say it's so volatile, and insular and intolerant,... I didn't want to write a book that took sides. I'm interested in all sides of the argument. (Hanif Kureishi interview with Maya Jaggi 1995)**

The Black Album is a novel devoted to the inner working of a young mentality forged in the furnace of Thatcherism and traditional Asian family living. This particular story explores the ideology that has and will characterize British thinking for a long while to come. In the wake of capitalism's victory over socialism and communism, today's social battlefield is being played between post – modernism and fundamentalism.

Shahid, the protagonist of this novel, is engaged in a desperate scramble for identity. His ethnic dilemma involves rejecting both the middle–class world of the family business and the fanatic anti-intellectualism in the name of the 'brotherhood' of Islam:

> **He had to find some sense in his recent experiences: he wanted to know and understand. How could anyone confine themselves to one system or creed? Why should they feel they had to? There was no fixed self; surely our several selves melted**

sever South Asian roots does not ensure that Shahid will actually be accepted as English. Precisely because he is part of a visible minority that has been scapegoated, the option of joining his white oppressors is closed to Shahid.

The attempts of Shahid to eradicate his South Asian origin is no more palatable to many of his fellow immigrants than they are to his white antagonists. For Riaz Al-Hussein, the leader of the Muslim students in Shahid's college, Shahid's family have simply lost themselves in the process of developing a travel business and adopting Western values. Shahid exists in an intolerable no-man's land well described by Kureishi, who, while visiting Pakistan, was informed by a guest at a party that "we are Pakistanis, but you, you will always be a Paki... emphasizing the slang derogatory name the English used against Pakistanis, and therefore the fact that I couldn't rightfully lay claim to either place" (Ball 26)

In an interview with Maya Jaggi, Kureishi explains his motivation for writing the novel. As Jaggi points out, that the novel shows Muslim fundamentalism as a means of resisting racism. Shahid had wanted to join the British National Party "I would have filled in the forms – if they have forms", thinking "why can't I be a racist like every one else?" Kureishi, whose school friends were skinheads, saw himself as white when growing up, and says: "I wanted a picture as a bloke going mad with an identity crisis" According to jaggi, the publishers had the novel scrutinized by advisers. Kureishi said:

> **I was careful not to do anything blasphemous ... I'm interested in religion as**

Kureishi in this novel. In response to a question, posed by Dr. Sivanandan, Kureishi answers:

> **I am at home in myself; and myself is all these experiences, cultures, value–systems that I have gone through...I may be in the literal sense exiled from my country, but today [1990], at the end of the twentieth century, when all boundaries are breaking down, we should be looking not to roots in some place but to resources within ourselves for our understanding of our place in society, our place in a particular country, our place in culture.** (Sivanandan 16)

Kureishi has written about his own crisis of identity, endured while he was growing up in England as the son of an English mother and Pakistani father, who emigrated to London before all of his relatives moved from Bombay to Karachi after the partition of India and Pakistan. Like Kureishi himself, Shahid Hasan, at the opening of the novel, has formerly identified with the colonizing British since he has lived all his life in England as a British subject. Out of shame, Shahid has rejected the culture of his father. Kureishi has said that racism supporters had transformed the word "Pakistani" into an insult: "It was a word I didn't want to use about myself. I couldn't tolerate being myself" (Kureishi 37) Shahid's reaction is even more extreme: he longs to join the racist British National Front, "I began to turn into one of them", he says. "I was becoming a monster" (*The Black Album* 19). In this novel, Kureishi depicts Shahid's attempt to be assimilated into the British society which is defined as exclusively white. Shahid's attempt to

Muslims as a whole. He wants to "fight for [his] people in Palestine, Afghanistan and Kashmir", explaining that "we're not blasted Christians" (BA 93). For Shahid, however, the question of identity is more racially–oriented. His uncle Asif exposed him to thinking in terms of "the brown man's burden" (BA 14). Shahid also sees the world in terms of race; he consistently worries that he'll be "the only dark skinned person" (BA 18). The skinheads consider him to be just. 'a Paki', an identity defined through the nation. Thus Shahid finds himself caught between different versions of identity: religion, race, and culture. The novel describes Shahid's longing for a stable cultural identity, showing how he is drawn to and torn among all of the people who touch his life. Shahid's search is for an identity that can embrace Islam and Western Pop culture. Yet Shahid discovers through the course of events that he is already all of these people and none of them.

Kureishi has certainly helped bring the British Asian experience into the mainstream. Kureishi's work thrives upon moving between cultures, observing the diverse national cultural heritage, questioning inherent assumptions and satirizing them. Kureishi has emphasized charged issues in British culture, such as the stereotyping of Asian immigrants, racial intolerance, and the compromised position of mixed- race youths.

It is the purpose of this paper to discuss the question of "home" and the issue of "belonging" in Kureishi's *The Black Album*. I will attempt to explore the borders between widely diverse traditions and perspectives as expressed by



The clash of Identities in Hanif Kureishi's "The Black Album"

Dr. Sahar Adel M. Bahgat (*)

Hanif Kureishi, born in kent in 1954, of a Pakistani-immigrant father and an English mother, has written some lauded screenplays (*My beautiful launderette*, 1985; *Sammy and Rosie Get Laid, 1987*) and exuberant novels, of which the earlier (*The Buddha of Suburbia*, 1995, *The Black Album*, 1995) show characters being shunted back and forth between two cultures and invited to adopt a variety of sometimes contradictory positions. Such dilemma is painful, even potentially tragic, but Kureishi shows that it also contains possibilities for growth and creativity.

The quest for identity in Indo- English writing has emerged as a recurrent theme, as it is in much of modern literature. Indeed, often the individual's identity and his quest for it becomes so bound up in the national quest for identity. Complicating *The Black Album* is the fact each character is searching for something different. While all the Asian characters are Pakistani, for Riaz, identity embraces

(*) Faculty of Arts – Minia University

Newell, Alex. *The Soliloquies in Hamlet: The Structural Design*. London: Associated University Presses, 1991.

Osborne, James, ed. *The Autobiography of Thomas Whythorne*. London: Oxford University Press, 1962.

Porter, Joseph. *The Drama of Speech Acts: Shakespeare's Lancastrian Tetralogy*. Berkeley: University of California Press, 1979.

Richards, Irving T. "The Meaning of Hamlet's Soliloquy." *PMLA* 48 (1933): 741-66.

Skiffington, Lloyd Albert. *The History of English Soliloquy: From Aeschylus to Shakespeare*. Lanham, Md.: University Press of America, 1985.

Trilling, Lionel. *Sincerity and Authenticity*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1972.

Walton, J. K. "The Structure of Hamlet." *Stratford upon Avon Studies 5*. Eds. J. R. Brown and Bernard Harris. New York: St. Martin's Press, 1964.

Weimann, Robert. *Shakespeare and the Popular Tradition in the Theater: Studies in the Social Dimension of Dramatic Form and Function*. Ed. Robert Schwartz. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978.

Modern Critical Interpretations. New York: Chelsea Publishing Co., 1987. 125-50.

Guazzo, Stephen. "Stephen Guazzo with Bartholomew Young." *The Civil Conversations of M. Steeven Guazzo.* Ed. Sir Edward Sullivan. London: Constable, 1925.

Habib, Imtiaz. *Shakespeare's Pluralistic Concepts of Character: A Study in Dramatic Anamorphism.* Selinsgrove, Pa.: Susquehanna University Press, 1993.

Holman, C. Hugh and William K. Harmon, eds. *A Handbook to Literature.* 6th ed. New York: Macmillan publishing Co., 1992.

Jenkins, Harold, ed. "Longer Notes." *The Arden Shakespeare.* London: Methuen, 1981. 484-87.

Jones, Robert C. *These Valiant Dead: Reviewing the Past in Shakespeare's Histories.* Iowa City: University of Iowa Press, 1991.

Kittredge, G. L. *Sixteen Plays by Shakespeare.* Boston: Ginn and Co., 1946.

Lee, Sidney. *The Autobiography of Edward, Lord Herbert of Cherbury: With Introduction, Notes, Appendices, and a Continuation of the Life.* 1906. Rpt. Westport, Conn.: Greenwood Press, 1970.

Machin, Henry. *The Diary of Henry Machin.* Ed. John Nichols. London: Camden Society, 1968.

Melville, Sir James. *Memoirs of His Own Life, 1549-93.* Edinburgh: J. Ballantyne, 1827.

Neale, J. A. *Queen Elizabeth I.* 1934. Rpt. London: Penguin Books, 1960.

-----. "Communication in Thought." *Shakespeare the Dramatist and Other Papers.* Ed. Kenneth Muir. New York: Barnes and Noble, 1961. 102-24.

Empson, William. "Up-dating Revenge Tragedy." *Essays on Shakespeare.* Ed. David B. Pirie. Cambridge: Cambridge University Press, 1986. 77-92. Rpt. in *Hamlet, An Authoritative Text.* A Norton Critical Edition. Ed. Cyrus Hoy. 2d ed. New York: W. W. Norton, 1990.

Evans, G. Blakemore, ed. *The Riverside Shakespeare.* Boston: Houghton Mifflin Co., 1974.

Ferry, Anne. *The "Inward" Language: Sonnets of Wyatt, Sidney, Shakespeare, Donne.* Chicago: University of Chicago Press, 1983.

Forman, Simon. "Forman's Autobiography" and "Forman's Diary." Ed. A. L. Rowse. London: Weidenfield and Nicolson, 1974.

Fumerton, Patricia. " 'Secret' Arts: Elizabethan Miniatures and Sonnets." *Representing the English Renaissance.* Ed. Stephen Greenblatt. Berkeley: University of California Press, 1988.

Goddard, Harold C. "Henry IV." *William Shakespeare: Histories and Poems.* Ed. Harold Bloom. Modern Critical Views. New York: Chelsea House Publishers, 1986. 57-110.

Greenblatt, Stephen. "Invisible Bullets: Renaissance Authority and Its Subversion, Henry IV and Henry V." *Political Shakespeare: New Essays in Cultural Materialism.* Ed. Jonathan Dollimore and Alan Sinfield. Manchester, U. K.: Manchester University Press, 1985. Rep. in *William Shakespeare's* Henry IV *Part 2.* Ed. Harold Bloom.

Works Cited

Arnold, Morris LeRoy. *The Soliloquies of Shakespeare: A Study in Technic.* 1911. Rpt. New York: Columbia University Press, 1965.

Barbu, Zevedei. *Problems of Historical Psychology.* London: Routledge and Kegan Paul, 1960.

Bayley, John. *John Keats, British Academy Lecture.* London: The British Academy, 1962.

Bodley, Sir Thomas. *The Life of Sir Thomas Bodley Written by Himself.* Chicago: A. C. McClurg, 1906.

Charney, Maurice. "Asides, Soliloquies and Off-Stage Speech in *Hamlet.*" *Shakespeare and the Sense of Performance: Essays in the Tradition of Performance Criticism in Honor of Bernard Beckerman.* Ed. Ruth and Marvin Thompson. Newark: University of Delaware Press, 1989. 116-31.

Clemen, Wolfgang. *Shakespeare's Soliloquies.* Trans. Charity Scott Stokes. London: Methuen, 1987.

Delaney, Paul. *British Autobiography in the 17th Century.* London: Routledge and Kegan Paul, 1969.

Eagleton, Terry. *Literary Theory: An Introduction.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.

Eliot, T. S. "Shakespeare and the Stoicism of Seneca." *Selected Essays,* 1932. Rpt. New York: Harcourt, Brace and World, 1960. 107-20.

Ellis-Fermor, Una. "A Technical Problem: The Revelation of Thought." *The Frontiers of Drama.* London: Methuen, 1964. 96-126.

If Queen Elizabeth was a mixture of majesty and vacillation, candor and reticence, in her dealings with parliament, as J. A. Neale has frequently described her to be (1960, 122-26, 204-207), it was because her private impulse and public necessity played themselves out, even as she negotiated the difficult twin obligations of continuity and change, the dialectical colloquy of growth. She was the supreme embodiment of a court and a nation developing through continuous self-questioning and defining itself through a delicate obliquity of expression. The "secret arts" of Elizabeth's reign may have become after her the "magic" arts of the Stuarts,[21] but throughout both eras the reflexive soliloquy remained a literary emblem of a particular cultural struggle for self-expression and realization in Renaissance England.

Looking back on our discussion, we can perhaps observe that even today we are not too far from this aspect of the English Renaissance that we have described. As we leave the theater after watching a Shakespearean character's efforts to articulate his thoughts, we are each caught in our own aporias as we strive to elucidate in conversation and in writing just what the character meant. His or her publicly dramatized private experience becomes our privately felt public one, as the aporetic moment spans the distance between fiction and reality, between Elizabeth's world and ours. I have lost touch with my friend since that day many years ago, but I know now that his battle to explain himself helped me understand the difficulty of self-explication, in life, art, and history.

[21] I am referring to James I's fondness for magic and to the general revival of interest in magic at court during his reign.

the city but allowed them to exist in areas outside it, surreptitiously, just out of sight on the south bank of the Thames. Such reflexive attitudes are analogous to the instincts of the plays themselves, as they enact from the margins of their culture the conflicts of its center, in ways that encode both the sources and the solutions of such conflicts. These include questions of succession, marriage, race relations, suicide.[19]

Similarly consistent is the Elizabethan taste for anamorphic representations in painting, for trick pictures that conceal and reveal their subjects at the same time and that show their subjects only from the most extreme, hidden angles.[20] These are the images of the continuous cultural self-scrutiny that is the substance of the social evolution of England in the Renaissance, the historical examination of one kind of culture by another, a high by a low, a dominant by a subservient, a conservative by a popular, all of which is the carnivalesque dialogue of communal progress.

---

[19] I am thinking of the treatment of the issues of succession in the English history plays of Marlowe, Shakespeare, and Ford; of marriage in plays such as Thomas Heywood's *A Woman Killed with Kindness*, Shakespeare's *The Taming of the Shrew* and *Measure for Measure*, Webster's *The Duchess of Malfi*, and Marston's *The Dutch Courtesan*; of race relations in *Othello* and *The Merchant of Venice*; and of suicide in, for instance, *Hamlet*.

[20] Two examples of such paintings would include the well-known anamorphic portrait of the French ambassadors to Henry VIII's court, "The Ambassadors," by Hans Holbein, currently in the National Gallery, London, and William Scrot's anamorphic portrait of Edward IV which once hung in a room in Whitehall, where Shakespeare's company often performed, and which is now in the National Portrait Gallery, London. Imtiaz Habib has discussed these paintings in his book, *Shakespeare's Pluralistic Concepts of Character: A Study in Dramatic Anamorphism* (Selinsgrove, Pa.: Susquehanna University Press, 1993), 19-37.

Literary reflexivity, whether in the soliloquy or in the sonnet, the autobiography, or the diary, is a sign of the uneasy coexistence of naturalistic with conventionalistic art and is a product of the interrogation of the one by the other. The compulsion towards inner revelation or interiority in naturalistic art can only be resisted or cancelled by the ritual mimesis of conventional art (if the articulation of the self is the end of the self, the self's awareness of its own articulation will result in its challenge and evasion of such articulation).[17] The very act of representing thought directly in the formality of dramatic composition questions thought and obfuscates its quality. The unavoidable antagonism between the thoughtful and the dramatic makes the demonstration of unspoken thought undramatic, since that which is passing through a character's mind is hardly in need of being explained to anyone else.[18] In deconstructive terms, this is also the failure of language to escape its inevitably interrogative self-referentiality.

Consistent with the reflexivity of the soliloquy is the reflexivity of the Elizabethan city fathers, in their attitude towards the earliest public playhouses on which such soliloquies are practiced. They prohibited such playhouses in

---

[17] I am referring to Trilling's citation in ibid., 5, of the words of T. S. Eliot that "the progress of the artist is a continual self sacrifice, a continual extinction of personality," and the words of James Joyce that "the personality of the artist [. . .] finally refines itself out of existence, impersonalizes itself, so to speak."

[18] There is a good discussion of this difficulty in Una Ellis-Fermor's "Communication in Thought," *Shakespeare the Dramatist and Other Papers*, ed. Kenneth Muir (New York: Barnes and Noble, 1961), 102-24; see particularly 123. Also see her essay, "A Technical Problem: The Revelation of Thought," in *The Frontiers of Drama* (London: Methuen, 1964), 96-126.

The growth of an awareness of self and the inner life is also a recognition of the problem of self-presentation, a recognition that finds expression in reflexivity in Renaissance English national life and art. Robert Weimann has argued that a new, more intense relationship was forged in the Renaissance between "concrete experience and abstract idea," between "individual sensuous experience" and its "abstract historical frame of reference and social significance," between "the criteria of thought and the standards of life" (1978, 202-203). The forced new relationship is one of mutual interrogation between categories of perception, a phenomenon that manifests itself in reflexivity. The increasing interest in inner life in literature, as in the soliloquy and the sonnet, and which is a reflexive revelation in both, as Trilling notes, is linked to the practices of famous courtier manuals such as Baldessare Castiglione's *The Courtier* (translated into English by Sir Thomas Hoby in 1561) as well as Niccolo Machiavelli's *The Prince* (1513, not translated into English before 1640 but certainly known in England before then), with their emphasis on artifice and dissimulation in the presentation of the self in social and political life (1972, 13). Both authors try to accommodate the ideal with the contingent and in doing so query both; for the personal virtue of Castiglione's courtier to shine through, he has to be socially graceful, and for Machiavelli's Prince to be a lion in public he has to be a fox in private.

---

consciousness, in their modern senses, on the grounds that such words either had not entered the language then or did not mean what they mean today, is too labored, literalistic, and conservative an attitude. I agree with Fumerton's rejection (" 'Secret' Arts," 127, n. 10) of Ferry's objection to "this generally accepted thesis."

Inclinations towards privateness are evident as well in the social prescriptions of solitary meditation that a writer like M. Steeven Guazzo makes in his *Civil Conversations*, which George Pettie translated for English readers in 1581 (1925, 1; 48).[15] A general interest in human character could also explain the fondness, throughout the Elizabethan age, for works like both Edward Hall's *The Union of the Two Noble and Illustre Famelies of Lancastre and Yorke* [. . .] (1548) and Thomas North's translation of Plutarch's "Parallel Lives" (1579), with their portraits of the lives of medieval English kings and ancient Greek and Roman potentates. These representations, together with the appearance of the personal soliloquy in drama, can be said to mark a chapter in the historical formation of self in Renaissance England.[16]

Oxford University Press, 1962); Sir James Melville, *Memoirs of His Own Life, 1549-93* (Edinburgh: J. Ballantyne, 1827); and Henry Machin, *The Diary of Henry Machin*, ed. John Nichols (London: Camden Society, 1968).

[15] See Stephen Guazzo with Bartholomew Young, *The Civil Conversations of M. Steeven Guazzo*, ed. Sir Edward Sullivan (London: Constable, 1925), 1:48, cited by Anne Ferry, *The "Inward" Language: Sonnets of Wyatt, Sidney, Shakespeare, Donne* (Chicago: University of Chicago Press, 1983), 55.

[16] Trilling says people in Britain became individuals in the sixteenth century; both Ferry, who cites Trilling on her p. 34, and Trilling himself in turn cite Zevedei Barbu, who in his *Problems of Historical Psychology* (London: Routledge and Kegan Paul, 1960), 145, says that the sixteenth century was the period when "the mental organization of the individual of the modern Western world was created in England," and Paul Delaney, *British Autobiography in the 17th Century* (London: Routledge and Kegan Paul, 1969), who also concludes that a new kind of human being, with inner personality and consciousness, evolved in the sixteenth century. Ferry's rejection of the application to sixteenth-century English literary and cultural studies of terms like *self, individual,* and

ideological factors that inform the practice and development of the soliloquy generally in English Renaissance drama.

The use of the soliloquy to express inner character, psychology, or self, from Kyd and Marlowe to Shakespeare and seventeenth-century dramatists, can be associated with the rise of Protestantism in sixteenth-century England, with its concomitant emphasis on individual thinking and consciousness. The sudden efflorescence of works on human psychology in the sixteenth century, such as Thomas Elyot's *Castel of Health* (1534), Timothy Bright's *A Treatise on Melancholy* (1582), Giordano Bruno's *De gli eroici furori* (published in England in 1585), and Thomas Wright's *Passions of the Mind* (1600), together with the popularity of meditative personal essays such as those, for instance, of Francis Bacon (1597) and of Michel de Montaigne (published in England in John Florio's translation in 1603 but almost certainly in private circulation earlier), all point to a new concern with inner psychology and self. Such a concern is also reflected in the emergence of the English autobiography in the same period, instances of which are the autobiographies of Sir Thomas Bodley, Lord Herbert, Simon Forman, and Thomas Whythorne. The interest in a personal life is likewise indicated by the new fashion of the diary, as is exemplified by the diary of Sir James Melville that we quoted from earlier and the diaries of Henry Machin and Simon Forman.[14]

---

[14] See *The Life of Sir Thomas Bodley Written by Himself* (Chicago: A. C. McClurg, 1906); *The Autobiography of Edward, Lord Herbert of Cherbury: With Introduction, Notes, Appendices, and a Continuation of the Life, by Sidney Lee* (1906; reprint, Westport, Conn.: Greenwood Press, 1970); "Forman's Autobiography" and "Forman's Diary," in *Simon Forman*, ed. A. L. Rowse (London: Weidenfield and Nicolson, 1974); *The Autobiography of Thomas Whythorne*, ed. James Osborne (London:

All of these are examples of a failure or unwillingness in certain soliloquies of Shakespeare to reveal substantive character, either in their revelation of the character's actions (intent or resolve) or in their portrayal of his internal conflicts (passion or psychomachia). We can consider these examples in supercession of formal typological distinctions in the functions of different kinds of soliloquies since, whatever else the soliloquy in Elizabethan and Jacobean drama is conventionally expected to do, its functions must minimally include a deliberate or inadvertent revelation of character, a rendering legible of the performance of the self in dramatic action. We can also ignore the generic distinctions between the kinds of plays in which such reflexive soliloquies occur, although the necessary functionalism of character in Shakespearean romantic comedy and farce and in romantic comedy in general precludes the consideration of the soliloquies of such plays. In the aside and the monologue the speaker has, of course, a greater awareness of the audience than he has in the soliloquy, but this technical distinction is for our purposes irrelevant, because the aside, the monologue, and the soliloquy are all direct-address speeches and hence occasions of direct character exposition.[13]

The examples we have considered are definitive only in the sense that they identify a method of reading reflexivity or evasion in the operation of the soliloquy and not in the sense that such reflexiveness is unique to that particular soliloquy. The origins of such phenomena lie less in the particular plays in which such soliloquies are set and more in the cultural and

[13] On the affinity between asides and soliloquies, see Maurice Charney's essay, "Asides, Soliloquies and Off-Stage Speech in *Hamlet*," in *Shakespeare and the Sense of Performance: Essays in the Tradition of Performance Criticism in Honor of Bernard Beckerman* (Newark: University of Delaware Press, 1989), 116-31, esp. 122, 124.

If we look elsewhere in the Shakespearean canon we can find more instances of such reflexivity in the soliloquy. Richard of Gloucester's opening soliloquy in *Richard III* seems to introduce the Machiavellian villain intimately to us, in a manner that makes him take us into his confidence and yet leaves him enigmatic and emotionally opaque: we learn and even come to enjoy the role Richard is going to play, but we do not make contact with the mind that can concoct such horrors as he plans to unleash. The soliloquy reveals role but defers character, describes the action but not the actor. Brutus's "temptation" soliloquy in act 2, scene 1, lines 1-24 of *Julius Caesar* appears to show him trying to decide whether to join the conspiracy to assassinate Caesar, but actually describes him looking for reasons to back up a decision that he has already taken, implicit in the very opening words of the soliloquy: "It must be by his death" (1). We get not the evolution of a decision but its justification, with the latter impersonating the former. Othello's last speech in act 5, scene 2, lines 337-56 of *Othello*, in which he pleads with Lodovico and the others (and through them, with *us*) not to think badly of him despite his murder of Desdemona at Iago's instigation, is not a soliloquy proper but in its aporetic intensity reads like one and can easily be played as one. As he says "Speak of me as I am [. . .] Of one that lov'd not wisely but too well" (342-44), he approaches transparency until we realize that the soul-baring is in fact a substitute for soul-baring, that the self-description is a desperate and perhaps even pitiful self-avoidance that understandably leads to his suicide at the end of his speech.[12]

---

[12] T. S. Eliot called this speech one of the most terrible speeches of human weakness in Western literature; see his essay, "Shakespeare and the Stoicism of Seneca," in his *Selected Essays* (1932; reprint, New York: Harcourt, Brace and World, 1960), 107-20, esp. 110-11.

speech reveals merely that Hal is cold, calculating, and duplicitous, which are qualities that are hardly worth audience sympathy and this kind of revelation).

Verbal duplicities and inversions of value also abound in the speech, such as "pay the debt I never promised" (209), "I falsify men's hopes" (211), "I'll so offend, to make offense a skill" (214), and so on, all of which are ways of saying that he is misleading people albeit for a good purpose. But as Stephen Greenblatt has observed, in "Invisible Bullets: Renaissance Authority and Its Subversion, Henry IV and Henry V," about these lines, "To falsify men's hopes is to exceed their expectations, and it is also to disappoint their expectations, to deceive men, to turn their hopes into fictions, to betray them" (1985, 137, 125-50).[11] Moreover, in suggesting that Hal in Eastcheap is not really "himself," that this loose behavior is something he has put on because it is something he will "throw off," we could say that, in deconstructive terms, the speech is describing and presenting Hal's character by absence and not presence, by deferral and not by signification. It is merely underlining the fact that Hal is not really here in these low-life scenes, that the real Hal is elsewhere. Given this absence, Hal's assertion that he is a much better person than these verbal and dramatic representations of him can suggest, "how much better than my word I am" (210), becomes a statement in obscurity. If the soliloquy introduces us to anything, in its reflexivities it introduces us to the reflexivities, necessary or otherwise, of Hal's personality. It is revelatory in that it reveals concealment.

---

[11] For a related view that Hal is creating a "fiction" of himself, see Robert C. Jones, *These Valiant Dead: Reviewing the Past in Shakespeare's Histories* (Iowa City: University of Iowa Press, 1991), 100.

by the reformed prince, who will succeed his father as King Henry V at the end of *Henry IV*, Part Two. In thus pointing to Hal's later reformation the speech confirms the audience's popular notion of him as the miraculous royal prodigal who will go on to be the most famous English king in medieval history. The speech's theme of duping extends teasingly perhaps to the audience as well. Hal is cautioning the audience not to be duped by the loose behavior by which he is necessarily duping his dramatic colleagues. A bit like Iago, as Harold Goddard suggests, he is not what he seems in his present surroundings (1986, 67).[9]

This thematic revelation, however, does not save the speech from its own reflexivities of effect. Hal's revelation that he is not what he seems to his companions echoes the reflexivity of the speech itself, which is also not merely the disarming revelation it seems to be. The announcement of intention does not reveal character.[10] The speech focuses more on the action than on its author, and that, too, without any necessary correspondence or association between the two (the

[9] Arguments have been made that this is in fact Shakespeare explaining Hal's motives to us, lest we misunderstand him in the play. See Harold C. Goddard's essay, "Henry IV," in *William Shakespeare: Histories and Poems*, ed. Harold Bloom, *Modern Critical Views* (New York: Chelsea House Publishers, 1986), 57-110. Goddard is in fact echoing the observation of G. L. Kittredge in his edition of *Sixteen Plays by Shakespeare* (Boston: Ginn and Co., 1946); see the "Introduction," 408, and "Notes," 552.

[10] Joseph Porter, in his book, *The Drama of Speech Acts: Shakespeare's Lancastrian Tetralogy* (Berkeley: University of California Press, 1979), concludes that "Hal's speech does not give the impression that he is discovering or understanding a state of mind as he enunciates it to himself," even though, Porter adds, "there is nothing strange about one making a vow to one-self" (78).

Technically, this speech shares functions with the aside. It has a much higher degree of audience awareness than conventional Shakespearean soliloquies. In its greater self-consciousness it is like Shylock's aside in act one, scene 2 of *The Merchant of Venice*: "How like a fawning publican he looks! / I hate him for he is a Christian" (41-51). But in function it is meant to present directly and explicate essentials of plot and character. This speech can be classified conventionally as an "intent" or as a "resolve" soliloquy.

The setting of the speech is the debauchery and riot of the tavern world of Eastcheap, which is one of the play's many thematic personifications of the challenges that beset the reign of the first Lancastrian king, Henry IV. Making his appearance against this backdrop, Hal, the king's errant heir apparent, is coming forward in this speech to distinguish himself from his degenerate surroundings. He is locating himself in, and explaining his absence from, the ceremonial, historically conscious world of Westminster with which the play had begun. Hal is here extending seriously the implications of the plan that he has just suggested to Poins of duping Falstaff by robbing *him* in the latest exploit of banditry at Gadshill that Poins has proposed for the group as a whole. Hal is explaining in this speech that the specific instance of his duping of his reprobate friend in the planned robbery is a part of his larger duping of all his base Eastcheap companions in general.

This scandalous low life that he seems to lead with them is for a purpose. This low life is merely a foil to set off his later reformation. The "loose behavior" of his companionship with them is something that he is going to "throw off" in order to vindicate his honor with the world, which suddenly revealed "like bright metal on sullen ground" is going to "show more goodly" (208-14). The speech points to the rejection of Falstaff

presenting it to us; we do not know the actual reasons or particular circumstances for that decision. Hamlet's speech here presents to us the conclusions of his thinking disguised in the rhetoric of the thinking process. The soliloquy does not display that process itself. To that extent it does not really reveal Hamlet's mind but only pretends to do so.

Another good example of representational obliquity in the Shakespearean soliloquy is evident in Hal's "Sun-King" soliloquy in *Henry IV*, Part One, at the end of the first scene of the character's appearance:

I know you all, and will a while uphold
The unyok'd humor of your idleness,
Yet herein will I imitate the sun,
Who doth permit the base contagious clouds
To smother up his beauty from the world,
That when he please again to be himself,
Being wanted, he may be more wond'red at
By breaking through the foul and ugly mists
Of vapors that did seem to strangle him.
If all the year were playing holidays,
To sport would be as tedious as to work;
But when they seldom come, they wish'd for come,
And nothing pleaseth but rare accidents.
So when this loose behavior I throw off
And pay the debt I never promised,
By how much better than my word I am,
By so much shall I falsify men's hopes;
And like bright metal on a sullen ground,
My reformation, glitt'ring o'er my fault,
Shall show more goodly and attract more eyes
Than that which hath no foil to set it off.
I'll so offend, to make offense a skill,
Redeeming time when men think least I will.

(1.2.195-217)

inaction with, and valorize it by, "being," suffering in the mind the "slings and arrows of outrageous fortune" (57). This is despite conventional expectations that "being" will mean living significantly and acting heroically. Conversely, the soliloquy associates heroic or significant action, "to take arms against a sea of troubles" (58), with "non-being," because by opposing "a sea of troubles" with "arms" is to "end them" only in the sense of ending oneself, that is, extinguishing oneself in the effort. Partly perhaps to hide these inversions in value, the soliloquy, after first setting out in its first four lines "being" and "non-being" as items in a particularly ordered series ("To be" first and "not to be" second), switches that order and proceeds to discuss the *latter* item, "non-being," first ("To die, to sleep [. . .] and by a sleep to say we end / The heart-ache and the thousand natural shocks / That flesh is heir to" [59-63]), returning to "being" only subsequently as a preferable alternative: "Must give us pause; there's the respect / That makes calamity of so long life" (67-68).[8] It is almost as if Hamlet is looking for ways to rationalize accepting life as it is and hence not doing anything about it.

In other words, what seems to be a debate really is not one. Hamlet has already made up his mind before the speech begins and in it he is merely looking for ways to justify it to us. This is similar to his having suddenly decided in the immediately preceding soliloquy, "O what a rogue and peasant slave am I" (2.2.550-605), to put on a play and then merely look for reasons to do so (the Ghost may be a devil, I'll test the King's conscience, and so on). The "To be or not to be" soliloquy shows us Hamlet not reaching a decision but

[8] Jenkins, in his "Longer Notes," (490-91), discusses these inversions of rhetorical order in Hamlet's speech.

agreeing whether it is about suicide,[5] whether it belongs in act 3, scene 1 or earlier (with his more deliberately "literary" style of speech as in his "What a piece of work is a man" declamation to Rosencrantz and Guildenstern in act 2, scene 2, lines 303-10,[6] or whether it is flagrantly contradictory (since the Ghost is a "traveller" who *has* returned from the "undiscovered country").[7] These attendant interpretative conflicts of the soliloquy are all perhaps symptoms of a transparency that it seems to offer but actually denies.

What is odd and deceptive about the conclusion Hamlet reaches here about inaction is that it does not flow as simply from the deliberations that precede it as the soliloquy would like to have us believe. The thought pattern in the soliloquy is more "closed" than "open." That inaction will be Hamlet's choice is indicated from the very beginning by the way that the surface syntactical structures of the first five lines associate

---

[5] For a useful summary of this line of interpretation, see "Longer Notes" in *Hamlet*, The Arden Shakespeare (London: Methuen, 1981), 484-87.

[6] See J. K. Walton, "The Structure of *Hamlet*," in *Hamlet*, ed. J. R. Brown and Bernard Harris, Stratford upon Avon Studies 5 (New York: St. Martin's Press, 1964).

[7] See William Empson's essay, "Up-dating Revenge Tragedy," in *Essays on Shakespeare by William Empson*, ed. David B. Pirie (Cambridge: Cambridge University Press, 1986), 77-92; the essay is reprinted in Cyrus Hoy, ed., *Hamlet, An Authoritative Text*, A Norton Critical Edition, 2d ed. (New York: W. W. Norton, 1990), 283-94; see 291. For a summary of this argument, see Jenkins, "Longer Notes," 491-92. For summaries of the vast range of interpretations made of this soliloquy, see Irving T. Richards, "The Meaning of Hamlet's Soliloquy," *PMLA* 48 (1933): 741-66, and both Jenkins's "Longer Notes," 484-89, and Alex Newell's *The Soliloquies in Hamlet: The Structural Design* (London: Associated University Presses, 1991), chap. 3, pp. 75-92.

And thus the native hue of resolution
Is sicklied o'er with the pale cast of thought,
And enterprises of great pitch and moment
With this regard their currents turn awry,
And lose the name of action [. . .].

(3.1.55-87)

Of all of Hamlet's soliloquies, and indeed of all of Shakespeare's characters, this one seems to offer the most intimate access to character, the clearest window to its mind. In catching the character at a moment of undisguised introspection, it seems to be willing to reveal to us the very signature of his self, to bring up for our inspection his deepest and most troubled thoughts. Assuming the most inclusive approach to the soliloquy's contents, we can say that the soliloquy shows Hamlet debating with himself about the relative merits of action and inaction. After careful consideration Hamlet seems to conclude, on the grounds of cautiousness, that it is better to "bear those ills we have, / Than fly to others that we know not of" (80-81). In projecting this troubled inner conflict in the character, the soliloquy shares functions of both what are referred to as inner debates or psychomachias and "resolve" or "intent" soliloquies.[4]

Critical explication of this soliloquy has, however, been most contentious. Commentators have had a difficult time

[4] For a good discussion of the different kinds of classifications that have been made of Shakespeare's soliloquies, see Wolfgang Clemen, *Shakespeare's Soliloquies*, trans. Charity Scott Stokes, (London: Methuen, 1987); Lloyd Albert Skiffington, *The History of English Soliloquy: From Aeschylus to Shakespeare* (Lanham, Md.: University Press of America, 1985); and Morris LeRoy Arnold, *The Soliloquies of Shakespeare: A Study in Technic* (1911; reprint, New York: Columbia University Press, 1965).

Sometimes, however, Shakespeare's soliloquies do not behave quite in this fashion, even while they seem to fulfill their typical obligations. The most famous soliloquy in Shakespeare, Hamlet's "To be or not to be" soliloquy in act 3, scene 1 of *Hamlet*, is a perfect example of how the Shakespearean soliloquy can be covertly evasive and opaque even as it feigns transparency:

> To be, or not to be, that is the question:
> Whether 'tis nobler in the mind to suffer
> The slings and arrows of outrageous fortune,
> Or to take arms against a sea of troubles,
> And by opposing, end them. To die, to sleep—
> No more, and by a sleep to say we end
> The heart-ache and the thousand natural shocks
> That flesh is heir to; 'tis a consummation
> Devoutly to be wish'd. To die, to sleep—
> To sleep, perchance to dream—ay, there's the rub,
> For in that sleep of death what dreams may come,
> When we have shuffled off this mortal coil,
> Must give us pause; there's the respect
> That makes calamity of so long life:
> For who would bear the whips and scorns of time,
> Th' oppressor's wrong, the proud man's contumely,
> The pangs of despis'd love, the law's delay,
> The insolence of office, and the spurns
> That patient merit of th' unworthy takes,
> When he himself might his quietus make
> With a bare bodkin; who would fardels bear,
> To grunt and sweat under a weary life,
> But that the dread of something after death,
> The undiscover'd country, from whose bourn
> No traveller returns, puzzles the will,
> And makes us rather bear those ills we have,
> Than fly to others that we know not of?
> Thus conscience does make cowards of us all,

multifunctional device that is also a brilliant tool of direct character exposition. Such, for instance, are the soliloquies of Christopher Marlowe's *Dr. Faustus*; of William Shakespeare's *Macbeth*, *Romeo and Juliet*, and the Bastard in *King John*; of Cyril Tourneur's Vindice in *The Revenger's Tragedy*; and of John Ford's Giovanni in *Tis a Pity She's a Whore*, to name just a few examples. In all of them we see the speaker in a moment of naked introspection. In fact, the subject of these soliloquies is the character's self. It is to himself that he addresses his words. Unconstrained by immediate situation or external compulsion, and unaware that anyone is watching, the character exposes his disorganized thoughts *in process*, as they are forming and before they have hardened into the orderliness of idea or the formality of finished thought. The soliloquies show us the character's mind *before* or at the moment of production. To the extent that we see *thinking* more than thought, we see the mind and self of character in performance, at close range.

The psychological intimacy with character that such soliloquies create in us is also of course a way of communicating to us what is going to happen in the play's action, either directly through what the character tells us or indirectly through the particular compulsions and pressures of his self that he shows us. Through such soliloquies we learn not just what will happen but also why whatever will happen must happen that way. This is to say that such soliloquies do not just convey plot information but also justify or verify it. The multiplicity of functions in the typical Elizabethan soliloquy stems from a multiplicity of voices within it (as the self argues with itself), so that the soliloquy is more dialogic than monologic, more encouraging of visibility than discouraging of it, and hence more "open" than closed.

Queen of Scots' ambassador to Queen Elizabeth, shows, was in public audience curiously personal and in personal audience curiously evasive. This feature of Queen Elizabeth's behavior can be seen clearly in an anecdote Sir James narrates about her. In the public audience the Queen grants Sir James at Whitehall in 1564 regarding the proposed match between Mary and the Earl of Leicester, she resolves "to open a good part of her inward mind" to Sir James. She draws the Scottish ambassador into her private bed-chamber to show him miniature portraits she has of both Mary and Leicester. Yet when Sir James requests her to give him either portrait to carry back to his sovereign as a token of Elizabeth's esteem of the match, she strangely declines, despite the fact that an exchange of portraits in such political marriages was the expected practice. As Fumerton explains:

> Her lovers were her ministers, and her ministers were her lovers [. . .]. In the very process of making intimacy political and politics intimate, Elizabeth maintained a hiddenness. (1988, 95)

It would be surprising if such a cultural fondness for reflexivity as Fumerton has shown the reign of Elizabeth to be displaying were not echoed also in the most dynamic art form the Elizabethans had, their drama. To Fumerton's exposition of reflexivity in Elizabethan cultural life one can add the phenomenon of the reflexive Shakespearean soliloquy.

Derived in part from the occasional practice of classical Greek drama, and in part from the medieval debate or psychomachia as well as the homily, and first formally named probably by St. Augustine of Hippo (in the Latin compound *soliloquium*, from *solus*=alone and *loqui*=to speak), the dramatic soliloquy in Elizabethan hands is a full-blown

dialogue and not in a soliloquy, it echoes, according to Lionel Trilling, "the surprising reflexivities of some Shakespearean soliloquies that resist the very intimacies they seem to offer" (1972, 13).[3] Such soliloquies mimic the conventional transparencies of their species and instead disappear into their own performance. We can see soliloquies of this sort, which we may call reflexive soliloquies, not just as a particular complex type in a well-known Elizabethan dramatic device, but also as the sign of a revealing cultural habit of the English Renaissance.

Indeed, the new historicist Renaissance scholar Patricia Fumerton, in *Representing the English Renaissance*, has already shown the fascination that the Elizabethans had for "secret arts": the miniature portrait, the locket, the small love poem or love sonnet. Common to all three representations is a cultural instinct simultaneously of revelation and concealment. The miniature portrait is discernible from a distance yet properly legible only from close range. The locket is an object of public display fully knowable, nonetheless, only in close intimacy. The private love poem or love sonnet is compounded of artfulness and personal sincerity. The reflexivities of these representations were also paralleled by the layout of aristocratic Elizabethan country houses that had stately public rooms that led to recessed private ones (1988, 93-134).

The cultural habit of reflexivity was perhaps best encoded by the behavior of the monarch herself, who, as Fumerton's perusal of the diary of Sir James Melville, Mary

---

[3] Lionel Trilling noted this remark of Iago in a discussion of the development of sincerity and self in Renaissance England, a discussion that I call upon later in this essay. See Lionel Trilling, *Sincerity and Authenticity* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1972).

language is centered not on reality but on itself, to the celebration of the French philosopher Jacques Derrida, at mid of the twentieth century, of the self-subverting structures of literature, it is but a short step. If we add to this the sensitivity of recent new-historicist scholarship of literary theorists like Stephen Greenblatt in tracing the connections of the discrete cultural representations embedded in literary discourse, we have the elements of an approach that can gauge the full complexity of private meditative speech in Shakespeare, specifically in the site where such complexity occurs most, the reflexive soliloquy.[1] Such an approach, in other words, allows us to savor the richness of the individual aporetic moment in the full range of life, art, and history.

When Iago comments to Roderigo in act 1, scene 1 of Shakespeare's *Othello*, "I am not what I am" (line 65), he is making a declaration of duplicity that undermines itself.[2] Iago's presence in that remark disappears from view as "am" turns into "not [. . .] am," just as at the end of the play, when his villainy is exposed, he himself recedes into an enigmatic silence and refuses to articulate, and thereby make visible, his presence any longer. Notwithstanding the fact that Iago's statement is a part of his policied duplicity in the play, and that it occurs in a

---

[1] For a readable discussion of these literary theories, see Terry Eagleton's *Literary Theory: An Introduction* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983); for a concise explanation of the concerns of the new historicist approach, see the entry for the term in C. Hugh Holman and William K. Harmon, eds., *A Handbook to Literature*, 6th ed. (New York: Macmillan publishing Co., 1992), 318.

[2] All citations from Shakespeare are from *The Riverside Shakespeare*, ed. G. Blakemore Evans (Boston: Houghton Mifflin Co., 1974), and are cited by act, scene, and line number in parentheses directly after the quotation itself.

friend needed to explain, represent or even externalize his innermost thoughts. Experiencing the same emotional state of mind, and yearning to communicate with someone else, I was once more struck by the problem of self-disclosure and phrasing. Rather than representing logical response to the flood of emotion flowing inside me, my words seemed to break down or even trail off rather than explode into a fanfare of revelation. Lacking the ability to articulate the depth of my emotion, I found out that the more personal the feeling or experience, the more difficult it is to put into words. The experience left me with a sudden sense of open space—a void where words no longer communicate. This led me to recognize that tragedy, in general, presents a typical view of language and communication, where language, like other means of reaching knowledge, may prove a barrier rather than a vehicle to communication, understanding, and truth, concealing through ambiguity rather than revealing through logical distinction.

These incidents stick in my memory because a year later, in a graduate course on Renaissance drama, I came to realize that dramatists like Shakespeare, in some of the soliloquies that they gave their characters, may have struggled with the same basic problem that I and my friend had struggled with before. In a personal way, I began to self-consciously situate my self in similar situations to find out how personal experiences affect our responses to tragedy. Consequently, I started to see why Shakespeare's characters in moments of solitary meditative self-expression are often so evasive, and why the Shakespearean soliloquy is often so surprisingly reflexive.

Structuralist and poststructuralist discourses have, of course, always insisted that we can never say just what we mean. From the assertion of the Swiss linguist Ferdinand de Saussure, at the beginning of the twentieth century, that



Reflexivity in the Shakespearean Soliloquy

Dr. Mohammad Al-Hussini Mansour (*)

Strolling with a friend in the lush gardens of the University of Nevada, Reno, on one of those gorgeous summer afternoons that the American West provides, I was once struck by the fact that meditative self-expression can be a tricky business. My friend was attempting to collect himself after a disastrous personal relationship, and the more he struggled to address the swirling eddy of his thoughts, the more he ended up avoiding them. A difficult introspection kept hardening into the dead polish of speech. Perhaps, we concluded ruefully as we made our way back to our rooms in the university dorm, this was what our tutor Mark Waldo had hinted at when he had quoted mysteriously a saying for John Bayley in one of his published lectures on Keats: "The growth of sensibility is a loss of selfhood" (1962, 5). Certainly, speech veils thought and perhaps even kills it.

Three years later, I experienced a similar tragic situation when my wife, who was pregnant with our first child, had a fatal accident, as a result of the deadly crash of Egypt Air Flight 990 into the Atlantic Ocean, on October 31, 1999, which resulted in her tragic death. The intensity of this dramatic and highly painful experience recalled to my mind the battle my

---

(*) Lecturer at the Dept. of English, Faculty of Arts, Banha University.

يطلب من

مكتبة دار الإبداع للصحافة والنشر والتوزيع

٩٥٣ كورنيش النيل – مصر القديمة

ت : ٠٥٣٢٦٧٤٤ - ٠٥٣١٢٣٢١ - ٠١٠٦٦٣١٥٨٤

* مكتبة الأنجلو المصرية

١٦٥ ش محمد فريد – القاهرة

ت : ٣٩١٤٣٧٧

* مكتبة زهراء الشرق

١٦ ش محمد فريد – القاهرة

ت : ٣٩٢٩١٩٢

* مكتبة منشأة المعارف بالإسكندرية

٤٤ ش سعد زغلول

تليفاكس : ٤٨٣٣٣٠٣

* مكتبة دار البشير بطنطا

٣٣ ش الجيش عمارة الشرق

ت : ٣٣٠٥٥٣٨

* مكتبة الآداب

٤٢ ميدان الأوبرا

ت : ٣٩٠٠٨٦٨ - ٣١٩٩٢٧٧

* مكتبة دار العلم

الفيوم – حي الدامعة

ت : ٣٤٥٨١٣

* أجيال لخدمات التسويق والنشر – القاهرة

٥ شارع المصانع متفرع من شارع شهاب – المهندسين

ت : ٠١٠١٨٨٩٣٦٣ - ٠١٢٣٧٠٥٠٢٤

فاكس : ٣٣٤٥٩٩٦٣

FIKR WA IBDA'



No. 46
July . 2008